د. عبد السلام المساوي

المَوتُ المُتَخَيَّلُ في شعر أدونيس

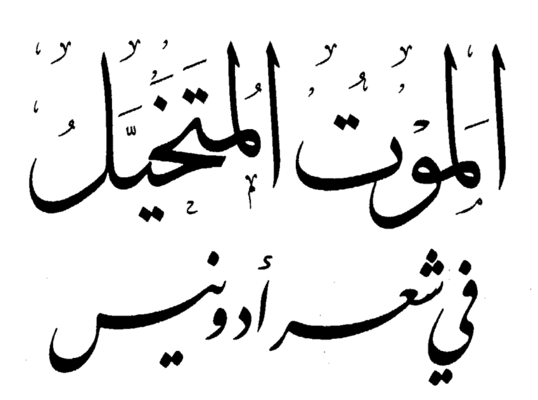


الشركة الجزائرية السورية
للنشر والتوزيع

ALNAYA
للدراسات و النشر والتوزيع


الموت المتخيل
في شعر أدونيس

د . عبد السلام المساوي



دراسة




2013

• الكتاب: الموت المتخيل في شعر أدونيس – دراسة
• الكاتب: عبد السلام المساوي

• الطبعة الأولى 2013
• عدد النسخ 1000 نسخة
• عدد الصفحات: 216

• الإخراج الفني والغلاف: مناف نفاع
• ISBN: 978 9933 464 936

الناشر:





سورية - دمشق ص. ب : 2322
هاتف: + 963 11 56399561
فاكس: + 963 11 56399560
جوال: + 963 944 624 693
البريد الإلكتروني: safi_nayaa@hotmail.com
muhakat2009@hotmail.com

08 شارع محمد طويلب
سيدي امحمد - ولاية الجزائر
Tel: 0021321717302
MOB: 00213553437195
FAX: 0021321717536
email: alg.syr@hotmail.com

الإشراف العام
صافي علاء الدين

مقدمة

ما علاقة علي أحمد سعيد (أدونيس) بالأسطورة؟ هل ثمة موجهات خاصة دفعته إلى الركون إليها، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد موجة عارمة انساق إليها الشاعر وسط زملائه الذين انجذبوا إلى هذا المعين الجديد بتأثير من ت. س. إليوت، وبدعم من ترجمة جبرا إبراهيم جبرا الشهيرة لجزء من كتاب جيمس فرايزر (الغصن الذهبي)؟ وهل هذا الانسياق تقليعة جاهزة في شعره وشعر زملائه، أم أنه محكوم بعوامل ذاتية وأخرى موضوعية كان لها دور حاسم في تمتين العلاقة وإمدادها بعناصر القوة والحياة، بحيث يغدو الجانب الأسطوري لحمة مندغمة في التجربة الشعرية الخاصة؟

أسئلة كثيرة يمكن استثارتها ونحن مقبلون على دراسة تجليات الفناء والبعث والتداخل الأسطوري في شعر أدونيس. إن أول شيء يلفتنا إلى هذه العلاقة، طبيعة اللقب الذي اختاره الشاعر ليطلقه على نفسه في بداية إقباله على نشر قصائده، أي لقب (أدونيس). وهو اسم إله الخلود والتجدد في الحضارات اليونانية والشرقية القديمة[1]. فمنذ البداية يحاول الشاعر أن

1- تراجع أسطورته في كتاب: أساطير إغريقية (أساطير البشر) ـ د. عبد المعطي الشعراوي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1982. ص 161، وما بعدها.

ينفلت من زمنيـة اسمه الحقيقـي المنـذورة للفناء، ويتعوذ بتميمة الاسم الأسطوري المرهون للخلوذ والتجـدد. وهو الذي قال في (أقاليم الليل والنهار):

يلزمني الخروج من أسمائي

أسمائي غرفة مغلقة

حب غائب

علي أسبر علي أحمد سعيد علي سعيد علي أحمد أسبر علي أحمد

سعيد أسبر

يصارع يتكسر كالبلور

وأدونيس يموت

والهواء شقائق وأعراس في جنازته [1]

والفرق واضح بين الاسم الـذي يتكسر كالبلور ولا يعود إلى الالتئام، وبين الاسم الذي يموت فينعشه «هـواء الشـقائق» وترافق الأعـراس جنازته.

لقد تفتح وعي أدونيس منذ الشباب على معين الأسطورة في أبعادها الإنسانية العامة وليس في مادتها الحقيقية المحكية بهذه اللغة أو تلك، بل بما تهبه للذات من حركية داخليـة تجعل الإنسان قادرا على الانفتاح والخلق. الانفتاح الذي يعطي لهوية الذات مفهوما متسعا يتجاوز نطاق القومية الضيق بما ينحشر فيه من تراث محدود أو لغة لا ترسم سوى خطى الماضي في نوع من التعبيرية المطابقة. وفي هذا الصدد يقول أدونيس في سيرته الشعرية الثقافية: "الهوية.. ليست تماهيا مع جوهر اسمه الأمة أو الوطن، وليست

1- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الأول ـ دار العودة ـ بيروت1988 ـ ص 556.

تطابقا مع ماض ما ـ مع شخصية قومية ما، أو موروث ما. ليست مثالا نتطابق معه سلوكا وتفكيرا. ليست دائرة ندور فيها. ليست مطلقا نتوحد به وننصهر فيه. الهوية تفتُّح بلا نهاية. فأنت لست أنت، لمجرد أن لك اسما خاصا، ولغة مختلفة. أنت أنت لا بما كنت، بل بما تصير.. تكون الهوية صيرورة، أو لا تكون إلا سجنا. ومن هنا، فإن الاختلاف الذي يعطي الإنسان ماهيته هو في هذه الفسحة داخل الإنسان، حيث يتحرك دائما لكي يتخطى ما هو، ويغير ما هو ـ مغيرا العالم."[1]

ومن هذا الاستشهاد نستنتج أن انسلاخ أدونيس عن اسمه الحقيقي واتخاذ اسم أسطوري بديل، يندرج في هذا المفهوم الذي يعطيه للهوية، لا سيما أن الاسم البديل هو لإله يتجدد باستمرار من خلال لعبتي الموت والانبعاث. ولم يكن ذلك إلا خطوة أولى مهد بها الشاعر لمشروعه الإبداعي الذي سيجتهد في أن يجعله مشروعا حداثيا مختلفا. هذا المشروع الذي لن يدخر جهدا في تجليته إبداعيا والدفاع عنه تنظيريا. ولذلك فإن إقبال أدونيس على استلهام الأساطير في شعره لم تفرضه ضرورة فنية مؤقتة، أو رغبة في تجريب معطى جمالي جديد من أجل الخروج من رتابة اللغة الشعرية النمطية. وإنما هو نوع من التوافق الكلي بين مفهوم الشعر لديه ككيان لغوي يتجاوز منطق التعبير عن المشاعر والفكر والعالم، وبين الأسطورة التي تتسع لاحتضان الرموز والإشارات الإيحائية المفتوحة على الزمن في صيرورته، وإن كانت في نسيجها اللغوي تتأسس على شخوص وأحداث، لما لها "من قيمة لا حد لها عند الشاعر، وذلك بما تهيء من إطار للمرجعية الحميمية التي توجه وعي الشاعر ووعي قرائه معا،

1- أدونيس ـ ها أنت أيها الوقت ـ سيرة شعرية ثقافية ـ دار الآداب، بيروت 1993. ص20.

ومن ثم تُهيىء لهما سبيل التواصل بصورة أعمق مما يمكن أن يتم بأية طريقة أخرى.."[1]

هكذا سنعمل ـ في هذا الكتاب ـ على أن ننصت لهدير الفناء المتخيل، كما رصده أدونيس في قصائده، منفعلا بأساطير الشعوب في هذا الموضوع وفاعلا فيها، بما يضفيه عليها قلمه المبدع من أبعاد دلالية عميقة، تحتم الإقرار بقدرته الجبارة على إعادة خلق هذه الأساطير وتوطينها باقتدار في لحمة شعره.. كما سنفرد للغته الشعرية حيزاً يمَكننا من ملاحظة تحولاتها على كافة المستويات التصويرية والإيقاعية، وهي تخوض صراعها الجمالي مع موضوعة الفناء في محاولة لتدجينه فنيا، وتسييجه بما يطيح بتاريخ كامل من الخوف، ويعلي من شأن الجمال الذي يتأبى على كل نهاية أو فناء.

د. عبد السلام المُساوي

10 يناير 2010

1- الأسطورة والشعر والواقع (مقال) ـ فيليب ويلرايت ـ ترجمة: حسن طلب ـ مجلة إبداع ـ العدد 10 ـ أكتوبر 1998 ـ ص 85.

الفصل الأول

المـوت والشعـر

على سبيل التمهيد

الموت شرط الحياة، وهو في المقابل نفي لها، وبمعنى من المعاني نفي إيجابي لها، لأنه يقوم بوظيفة وضع الحد؛ والحد يعطي شكلا لما يحده، والحي لا يكون حيا إلا بشرط أن يكون منذورا للموت.. وفي الواقع، الذي لا يحيا لا يمكنه أن يموت. فبلا موت لا تستحق الحياة أن تعاش، وحسب جانكيليفيتش JANKELEVITCH: "إن الموت الحيوي هو الذي يعطي البهاء للحياة الميتة. ويحدث بمفارقة لا معقولة أن يرحب الحي بالموت نفسها ليتخلص من الموت؛ إما بالموت الطبيعي أو بالانتحار."[1]

وقد حاول علماء اللغة أن يحصروا المفهوم الخاص والعام للموت استنادا إلى مختلف الاشتقاقات اللغوية التي يرد خلالها، واعتمادا على بعض السياقات القولية المبثوثة في عدد من النصوص الدينية والشعرية. ويذكر ابن منظور في "اللسان" حشدا من التعريفات التي انتهى إليها في سياحته بين تلك النصوص. وعنده أن "الموت والموتان ضد الحياة. والمُوات، بالضم: الموت. مات يموت موتا، ويمات.. والأصل فيه: مَوِتَ، بالكسر. والمائت: الذي لم يمت بعد. وحكى الجوهري عن الفراء: يقال لمن لم يمت إنه مائت عن قليل، ولا يقولون لمن مات: هذا مائت."[2] ويمضي صاحب اللسان في

1- JANKELEVITCH, LA MORT, éditions Flammarion, Paris 1977, p: 450.

2- ابن منظور ـ لسان العرب ـ دار صادر ـ بيروت (د.ت)، مادة: موت.

متابعة تعاريفه لاشتقاقات الموت، لكنه يجعل الميت كالمائت بدليل جمع عدي بن الرعلاء بين اللغتين في قوله:

ليس من مات فاستراح بميت

إنما الميْت ميّت الأحياء

إنما الميْت من يعيش شقيا

كاسفا باله، قليل الرجاء

فأناس يُمَصَّصون ثمادا

وأناس حلوقهم في الماء[1]

لكن التعريف اللغوي يظل قاصرا عن أن يحيط بمفهوم الموت مهما قلب صاحبه كل الأوجه والاشتقاقات، لاسيما وأن تعريف المعاجم للموت يشتغل، أساسا، على الكلمات التي ترسخت معانيها في البيئة اللغوية التي تنتمي إليها تلك المعاجم. وبالرغم من ذلك فإن الأبيات الشعرية التي استشهد بها ابن منظور تقدم مفهوما رمزيا للموت لم ينتبه إليه صاحب الاستشهاد، لأن ما كان يهمه فيها هو إقدام الشاعر على الجمع بين كلمتي «الميْت» و«الميِّت» باعتبارهما دالين على معنى واحد. أما المعنى الرمزي الذي لم ينتبه إليه، هو موت الإنسان المجازي فيما الحياة تدب في جسده.

ومن التعاريف التي تتجاوز الحد اللغوي، ما يقول به علماء الطبيعة، فهذا النوع من الموت هو "المدخل إلى الحياة الأبدية، وهو العامل الذي يعزز استمرار هذه الحياة في حركة دائرية لانهاية لها؛ فالزهرة تموت لأن بموتها تولد الثمرة التي هي خير منها، ودودة الحرير تموت لتولد الفراشة.."[2]

1- المرجع السابق ـ مادة: موت.

2- ناصر الدسوقي ـ الحياة بعد الموت ـ منشورات جرس بريس ـ طرابلس، لبنان 1993، ص 42.

والموت بهذا المنظور ظاهرة إيجابية تعمل على تعزيز مكتسبات الحياة وتدعيم استمرارها في جو من التوازن الذي يفرضه منطق الكون.

وهذا التنوع في النظر إلى مفهوم الموت هو الذي حذا بالإنسان أن يبدع مفهومه الخاص له انطلاقا من قناعات فكرية ومعطيات شعورية ونفسية تجمعت لديه عبر المسار الوجودي لحياته. ولما كانت اللغة أداة هامة في تواصله فقد عمل على شحنها - في حالة إفرادها وتركيبها - بما يرضي نوازعه الفكرية والوجدانية من معاني ودلالات. وهكذا دخل الموت بمختلف مفاهيمه معترك لغة التواصل اليومي العادي، ومعترك التواصل الرمزي العميق، بما يشتمل عليه من فنون قولية: سردية كانت أو شعرية. كما أن لغة الموت، في هذين المعتركين معا، تأثرت بما شاع بين الناس من مرجعيات أسطورية وفلسفية ودينية وجمالية. هذا، وسنعمل في هذا الفصل على الاقتراب من فضاء الموت من خلال مبحثين اثنين: يسعى الأول إلى تناول ظاهرة الموت في علاقتها باللغة، وما يتصل بهذا الموضوع من معطيات وخلفيات تجعل فعل الاختراق متبادلا بشكل جدلي بين الموت واللغة؛ فكلاهما يؤثر في الآخر ويتأثر به. أما المبحث الثاني فيحاول أن يرصد علاقة الموت بالشعر، وأبرز لحظاته الدالة عبر المسار الزمني للقصيدة العربية قديما وحديثا. ذلك أننا نفترض أن حضور الموت في الشعر العربي لم يتخذ اتجاها واحدا؛ أو مسلكا فنيا معادا؛ ففي كل تيار شعري ينعطف المفهوم ويتحول بحسب الشروط الحضارية، وبحسب المرجعيات الثقافية التي خضع لها الشعراء، خاصة أن الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس) يعتبر من أبرز الشعراء المعاصرين في الارتقاء بموضوعة الموت أداء ورؤية.

المبحث الأول:

الموت واللغة

تموت اللغة بالهلاك الجماعي للناطقين بها، كما حدث في العصور البدائية وفي بعض العصور الحديثة. و إذا كانت الحفريات قد تمكنت من العثور على جثتها المحشورة في الألواح أو في أدوات العيش، فإن هذه الأشياء تنتقل إلى المتاحف لتبقى كشواهد قبور، وفي أحسن الأحوال تصبح وثيقة لتسليط الأضواء على زمن الناطقين بها. وهذا الموت اللغوي فناء بيولوجي مواكب للفناء الجسدي للإنسان. وقد يتخذ موت اللغة شكل الاحتضار البطيء، وذلك عن طريق انحسار نفوذ أصحابها، وتلاشيهم إما تلاشيا مطلقا أو مسخا يطول هويتهم، كما يحدث، عادة، عندما تتداخل اللغات المختلفة، ويستعر الصرا ع، ويسفر كل ذلك عن لغة منتصرة ولغة منهزمة، تنسحب شيئا فشيئا من الألسنة مؤثرة الانعزال في دهاليز الصمت والانزواء؛ كما لو كنا حيال حروب لغوية طاحنة. وقد أمدنا تاريخ الحضارات الإنسانية بأشكال كثيرة للغزوات اللغوية. وقد كان تفوق الأمم حضاريا باعثا على قتل لغات وتوطين لغتهم في أماكن إقامات اللغات المقتولة.

وربما يكون القتل جزئيا عن طريق اختراق اللغات المغيرة على مفردات بعينها لإزاحتها من السجل العام للغة، وفرض مفرداتها بدلا منها. وهذه حالة لا تحدث عن طريق الإكراه، و إنما هي حالة انتحارية لمفردات لا تقوى على حمل المعاني الكاسحة التي يفرضها منطق العصر أو تفرضها ضرورات الناس إليها. وقد اجتهد الناس عبر العصور في تغليف ألم الشعور بفقد تلك المفردات، وأضفوا على حالات الموت الجزئي للغة أوصافا تخفف من فداحة الخسارة، وتعوض نفسيا عن جسامة المصاب.

وإذا كان موت اللغة الكلي أو الجزئي تحتّمه عوامل سياسية ودينية وحضارية، فإن هذا الشكل من الموت يمكن نعته بالموت الخارجي للغة. بمعنى أنه يمس جسد اللغة ـ مفردات وتراكيب، أصواتا ورسما ـ بالتلف. لأن هناك موتا آخر يتغلغل في بواطن اللغة، فيعمل على اغتيال الأرواح ويحافظ على الأجساد. فتصبح الألفاظ طافحة بوجودها الصوتي والرسمي، ولكنها فاقدة لإرثها المعنوي، وحينئذ يمكن الترحم على أرواحها بالوقوف المعتبر على قبرها الكبير الملفوف بين دفتي القاموس اللغوي.

وإذا كان موت المفردات يعني هجرها واستبدالها بأخرى جديدة، فإن تدوين المهجور في كتب اللغة لا يمكنه أن يضمن له الحياة إلا إذا أعاد بعض الكتاب أو الشعراء استعماله من جديد في سياقات أخرى، لأن المهجور من المفردات يظل مرتبطا بمدلوله القديم، والمدلول الذي تم تجاوزه لا يقوى على منح الحياة لداله؛ وفي هذا الصدد يقول صبحي الصالح في دفاعه عن ثراء اللغة العربية: "والقاعدة في فقه اللغات بوجه عام أن الكلمة الواحدة تعطي من المعاني والدلالات بقدر ما يتاح لها من الاستعمالات: لأن كثرة الاستعمال لابد أن تخلق كلمات جديدة تلبي مطالب الحياة

والأحياء. ولعل أبرز العوامل في اشتمال لغتنا على هذا الثراء العظيم أن المهجور في الاستعمال من ألفاظها كتب له البقاء، فإلى جانب الكلمات المستعملة كان مدونو المعجمات يسجلون الكلمات المهجورة. وما هجر في زمان معين كان مستعملا في عصر من العصور، أو كان لهجة لقبيلة خاصة انقرضت أو غلبتها لهجة أقوى منها، وهجران اللفظ ليس كافيا لإماتته، لأن من الممكن إحياءه بتجديد استعماله."[1] وهذا يعني أن المفردة تتأرجح بين الموت والانبعاث. ولا شك أن انبعاثها رهين بوجود الموهبة العظيمة التي تمتلك مقدرة فنية كبيرة تمكنها من إعادة الروح إليها من جديد. وتتفوق اللغة العربية على سائر اللغات بكونها تشتمل على نوعين: مهجور قد يستعمل، ومستعمل قد يهجر. ويذهب صبحي الصالح إلى أن احتفاظ علمائنا بالنوع الأول كأنه إرهاص لإحيائه، وهذا ما لايتحقق للغات الأخرى التي تصبح مضطرة إلى الاستجداء من الغير لتعويض مهجوراتها من الألفاظ[2].

وقصة هذا الموت الباطني قديمة في التراث اللغوي الإنساني قدم معرفة الناس بالآداب والفنون. وقد كتب فصولها شعراء الأزمنة الميثولوجية في العهود اليونانية والبابلية، وأضاف إليها الشعراء العرب مشاهد لا تقل وضوحا عما نظّر له أرسطو في كتاب (فن الشعر). ونقصد بالموت الباطني للغة - في السياق الفني الأدبي - فقْد المفردات والتراكيب لتوهجها الحيوي بعد مرور مدة من الزمن، أو لكثرة التداول والاستنساخ عبر العصور. فيحس الناس أنها قد استنفدت كل إمكانياتها التعبيرية في الوظيفتين الدلالية

1- صبحي الصالح - دراسات في فقه اللغة - دار القلم للملايين - بيروت 1960، ط 7، ص 292.

2- المرجع السابق - ص 293.

والجمالية، فيتم تصنيفها باعتبارها استعمالات لغوية عادية في أرشيف القواميس وكتب اللغة، كي تحل محلها مفردات وتراكيب جديدة على مقاس البلاغة السائدة والذوق المحايث، إذ "ليس ثمة انفصال بين اللغة والحياة"[1] كما يقول علي أحمد سعيد (أدونيس). ففي الإبداع الشعري، مثلا، تنبثق حياة القصيدة من ميلاد لغة جديدة تمنح منشئها حق الامتلاك، ومجد الخصوصية. ذلك أن "اللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغة إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي. وبما أن المبدع يتحدد بالرؤيا والاستباق، فإن اللغة التي يستخدمها لا تكون لغته إلا بقدر ما يفرغها من ماضيها، ويشحنها بالمستقبل"[2] لأن مستلزمات الماضي ماتت فماتت معها اللغة المرافقة، أما مستلزمات المستقبل فتراهن على ابتكار لغوي طافح بالشباب والحيوية؛ علما بأن اللغة ـ حسب هيدغر ـ هي مسكن الوجود، ودليله على ذلك أن "الشاعر يسمي الأشياء بما هي عليه، وليست هذه التسمية مجرد وضع اسم لشيء معروف من قبل جيدا، بل حين ينطق الشاعر بالكلام الجوهري، حينئذ فحسب يسمى الموجود بهذه التسمية على ما هو عليه، ويعرف على هذا النحو بوصفه موجودا. فالشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلام."[3] وهذا يعني أن تأسيس الوجود والمحافظة عليه رهين بإيجاد اللغة المناسبة وتوفيرها بكميات نوعية؛ واللغة النوعية هي هذا الشعر الذي يجعله هيدغر قادرا على إنقاذنا من خطر الفناء، فالشعراء فقط هم الذين سيخلصوننا.. هذا ما يعلنه هذا الفيلسوف على لسان الشاعر

1- أدونيس ـ زمن الشعر – دار العودة – بيروت، ط 3 – 1983، ص 113.

2- المرجع نفسه – ص 78.

3- مارتن هيدغر ـ هيلدرلن وماهية الشعر ـ ترجمة: فؤاد كامل ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة 1974، ص149 ـ 150.

هيلدرلن الذي يؤكد أن ما يبقى يؤسسه الشعراء، لأن الشعر تأسيس بالكلام وفي الكلام [1][6]. وبمنظور مخالف، يرى سارتر أن الشعراء هم الذين يرفضون استعمال اللغة. إنهم يبحثون لا عن الحقيقة ولا عن تسمية العالم؛ إنهم يتتبعون طقسهم الإبداعي من أجل إفراغ اللغة من استعمالاتها، وهم يجمعون الكلمات الرهيبة. أما بالنسبة لموريس بلانشو فإن تجربة اللغة هي ذاتها تجربة الموت.. فبما أن الكلمات لا تستطيع أبدا أن تصل إلى الأشياء، فإن الكلمة لا توجد إلا في المقياس الذي لا يوجد فيه الشيء، حيث غياب الشيء، وهكذا يموت في الكلام ما يعطي الحياة للكلام، فالكلام هو حياة هذا الموت، إنه الحياة التي تحمل الموت وتنضم إليه[•].

أما من الوجهة الأنتربولوجية، فإن لوي فانسان توما يعيد طرح سؤال الموت في علاقته باللغة قائلا: "هل الموت لغة أم لا لغة؟ ألا نصرح مع موران MORIN Edgard. بأنها صارت بامتياز ضجيجا مانعا لكل تواصل، ولكل إرسالية؟ أليس الأفضل اعتبارها الضجيج المطلق المضاد لكل لغة؟ ألا يجب في هذا الإطار النظر إلى الصمت النهائي للهالك بوصفه فقدا لكل إمكانية في التحاور؟"[••] ربما كان هذا صحيحا بالنسبة للموتى بعد أن يخرس فيهم الموت كل جارحة، وبعد أن يشل ألسنتهم فلا تعود قادرة على النطق. لكن هذا ليس صحيحا بالنسبة لعدد كبير من الناس المنتمين لبعض القبائل البدائية، فهم وإن كانوا يسلمون بانتقال الهالك إلى العالم الآخر، إلا أنهم لا يغمطونه حقه في إمكانية تواصله مع الأحياء عبر لغة الرموز. فالرمز هو اجتماع صورة

1- المرجع نفسه. ص 149.

•- Jean-Louis JOUBERT, La poésie, Edit Cérès, Tunis 1992, P 95.

••- Louis Vincent Thomas, L'Anthropologie De La Mort, Ed. Payot 4ème édition, 1980. P 433.

حسية مع فكرة تجريدية، وهو ليس علامة متعلقة بشيء عن طريق علاقة اعتباطية، لأنه يفترض علاقة حقيقية بين الشيء والفكرة التي تدل عليه[1]. ولذلك تعامل أولئك البدائيون مع الموتى باعتبارهم مستمرين في التواصل معهم بواسطة اللغة الرمزية؛ فأنتجوا لغة خاصة بالموت ضمنوها الألفاظ والتعابير التي تليق بأجواء الطقوس المأتمية. وهي على العموم لغة تجد سندها المرجعي في الأسطورة، وترقى تعبيريا بواسطة الرموز لتصل إلى فضاء قريب من الشعر.

ولا غرو، فقد "استفاد الشعر من هذه الخصيصة السحرية للغة، ومن تلك الصيغ السحرية المتوالدة التي يمكن للغة أن تعبر بها. ومن هنا يأتي الطابع النبوي للغة الشعرية. فالشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، وقد شق لنفسه طريقا مستقلا بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، وبين الدلالة والإشارة، وبين المقولة والشطحة."[2] هكذا تؤسس اللغة علاقتها بالموت في سياق التقدم نحو المجهول، واختراق أدغاله المعتمة، ألم يقل روني شار R. CHAR مرة: «لن يعرف الشاعر كيف يعيش إذا افتقد إلى المجهول أمامه؟!»[3] لذلك كان المشروع الشعري البشري برمته تأسيسا لغويا ضد صمت الكون عن البوح بالحقائق الجوهرية، وضد الموت.. ذلك أن الشعر يعيد إنتاج العالم من جديد بواسطة لغة خاصة تراوح بين الأشياء المرئية من العالم، وبين الخيال الذي يحقق إمكانية هائلة في تحقيق التوازن النفسي حيال الموت وحيال المصير الإنساني في الوجود.

1- المرجع السابق - الصفحة نفسها.

2- فراس السواح - الأسطورة والمعنى (م. س)، ص 22.

3- Michel COLLOT, La poésie moderne et la structure d›horizon, Presses Universitaires de France, Paris 1989, p: 167.

لقد فطنت شهرزاد و هي تواجه الخطر لما تختزنه اللغة من مناعة ضد الموت. لذلك استنجدت بليل الحكي ولاذت بشعابه، فأنقذت نفسها كما أنقذت بنات جنسها من هلاك محقق. لكن هل كانت شهرزاد تملك كمية كافية من اللغة لتحافظ بها على حياتها طول عمرها؟ إن المسألة غير ذلك، فقد كان كل متاعها منها يكافئ مدة ثلاث سنوات. وهي مدة كافية لكي تنجب لشهريار ثلاثة أولاد ذكور، بمعنى أنها تحولت من جارية مسلية إلى أم كاملة السيادة. وهو سبب كاف لدفع شهريار إلى التخلي عن جبروته[1].

فباللغة تمددت ليلة شهرزاد لتصبح ألف ليلة وليلة كما أن البطلة المنتجة لهذه اللغة انتهت إلى إنجاب ثلاثة أولاد ذكور. وانطلاقا من هذا المعطى يلاحظ عبد الله الغذامي التشابه الشديد بين اللغة المجازية والمرأة من حيث الإنجاب والتوليد[2].

إن اللغة بوصفها شرطا للوجود وضامنا له، حاولت أن تحتال على الموت المادي بشتى الطرق التوهيمة، فقد لعبت دور المكيف لشحنة المشاعر العالية اتجاه صدماته، بمعنى أنها مثلت دور الوسيط الذي يمتص شرارة الضغط العالي، وينقلها إلى متلقي الموت لينة ومستساغة. وهي بذلك تشبه حالة الطبيب النفسي الذي يقود مريضه إلى شاطئ الأمان وهو يهون عليه كل الأسباب الواقعية التي أدت به إلى المرض، عن طريق تحويلها وتكييفها حسب ما يحقق إمكان تقبلها والتعايش معها.

ففي أحوال التعبير عن موت عزيز صاغ الوجدان العربي الجماعي تراكيب تهون هول الحدث، بل تجعله، أحيانا، أمرا عاديا أو مرغوبا فيه، من مثل:

1- عبد الله محمد الغذامي - المرأة واللغة - المركز الثقافي العربي - 1996، ص 57.

2- المرجع نفسه - ص 60.

- فلان (ة) في ذمة الله.
- التحق بالرفيق الأعلى..
- انتقل إلى جوار ربه.
- رحل إلى دار البقاء.
- انتقل إلى الدار الأخرى.
- ....إلخ.

وهي تراكيب تختار أفعالها من حركة الحياة ودبيبها، ذلك أن (التحق) و(انتقل) يحيلان على موضوع السفر بما يحمله من دلالات التنقل في المكان والسعي بالجسد إلى التنصل من خموله في الإقامة الواحدة. كما أن المكان المجهول الذي يؤمه الموتى عادة ما يتم تسويغه و تحبيبه بإضفاء طابع الحميمية عليه (دار البقاء) و(الدار الأخرى) في المقابل دار الفناء والزوال، و هي الدنيا، أو يجعل مكان الإقامة الأبدية محروسا بالعناية الإلهية (لجوار ربه) و(في ذمة الله) و(بالرفيق الأعلى)، حيث تشيع الطمأنينة المطلقة في حسن الجوار و جلاله. واللغة المحتالة، في هذا المقام، تمتح من الحقل الديني لدرء الشعور الفادح بالمجهولية التي سيق إليها الفقيد العزيز عن متلقي حدث الموت.

واللغة تترجم جيدا وبقوة «إنكار الثناتية» Thanatos، والتي كانت دائما محط الاهتمام. ومن أجل الهروب من بشاعة الصدمة التي يخلفها الموت، فإن الإنسان الغربي يتجنب دائما نطق كلمات من مثل "فقد" و"فراق" و"ضحية"، وتعوض دائما بعبارات أقل حدة كـ"رحل" و"يستريح". وأكثر من ذلك يعبرون عن الوفاة بعبارات من قبيل

"توفي بِوَرَع" و"تذكره الله" و"التقى بالملائكة"، وهذه العبارة تقال عند وفاة طفل(1).

وتتعد تراكيب الموت وتتنوع بحسب اختلاف البيئات وظروفها الاجتماعية والثقافية. ففي بعض الدول الإفريقية، نعثر على استعمالات لغوية متعددة في نعي الموتى والإخبار برحيلهم. ويأتي تعددها مراعيا للقيمة الاجتماعية التي تميز الفقيد، ولطبيعة السن التي مات فيها، فـ "لإعلان موت الملك، في ساحل العاج، يقولون: الملك تؤلمه رجله. وفي السنغال: انكسرت الأرض. وفي الداهومي: أقبل الليل. ولشيخ عادي يقولون في نعيه: لقد كسر غليونه، أو: لقد ذهب إلى الدار. وفي موت شاب: غير المرض يده. وفي موت رضيع لم يعش غير أيام قليلة: لقد رجـع من حيث أتـى. وفي موت أحد التوأمين: لقد ذهب إلى الغابة."(2)

إن نظرة على صيغ النعي هاته، تجعلنا نخرج بالملاحظات التالية:

- تحاشي الناعي التصريح بلفظ الموت، وفي ذلك نوع من التحايل على صرامة اللغة وقسوتها.
- تحويله لحدث موت الملك إلى حالة تعب عارضة، أو اللجوء إلى التعميم عن طريق تكثيف لغة النعي: انكسرت الأرض، أقبل الليل.
- دمج حدث الموت في الأحداث اليومية المبتذلة: تكسير الغليون، الذهاب إلى الغابة....

وهذه الملاحظات تقودنا إلى استنتاج عام يطلعنا على رغبة الأحياء في تجنب التسبب في آلام الشعور بصدمة الفقد، وهم ينعون ميتا إلى

1- Louis Vincent Thomas, L'Anthropologie De La Mort, Ed. Payot 4ème édition. P : 427.

2- Ibid. P 405 – 406.

غيرهم.. و هذا يدل على وعيهم بقدرة اللغة على التأثير السحري في متلقيها إذا ما أحسن استعمالها على الوجه المطلوب الذي يؤدي إلى تخفيف شحنتها الدلالية.

هكذا يتجذر الموت في اللغة ليصل إلى درجة «النسق الاستعاري» - بتعبير جورج لايكوف ومارك جونسون - فتمتزج دلالاته بأوضاع اجتماعية وثقافية وفيزيائية. فيتحدد التوجه الاستعاري للموت فيزيائيا بالوضع: تحت/ فوق، وفق الاستعمالات اللغوية التالية:

" إنه في قمة العافية وأوجها.

- قام من بين الأموات.

- لقد هوى من المرض.

- صحته في تدهور مستمر.

- سقط ميتا.

المرتكزات الفيزيائية لهذا التصور: يجبرنا المرض الخطير على التمدد الفيزيائي، وحين نموت نكون فيزيائيا في وضع تحتي."[1]

فالإذعان اللساني لمتطلبات هذا الوضع الفيزيائي لاستعارة الموت، سيولد كثيرا من المفردات والتراكيب المشابهة التي تنتمي كلها إلى الحقل الدلالي الذي يجعل هذه المفردات والتراكيب تشير إلى أسفل، عندما يفرض السياق استعمالها في الدلالة على الموت وما يرتبط به. ذلك أن الرؤية المادية للموت تنطلق من الوضع الفيزيائي للجسد عندما يكون ميتا. ولعل هذا ما يفسر التصور الأسطوري لحياة ما بعد الموت، حيث أوجد الحيز

1- جورج لايكوف ومارك جونسون - الاستعارات التي نحيى بها - ترجمة: عبد المجيد جحفة - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء 1996، ص 34.

الفيزيائي المناسب وأطلق عليه تسمية: «العالم السفلي».. وهو عالم لا توجد فيه كائناته بأرواحها فحسب، ولكن بأجسادها أيضا. وهذا التصور الأسطوري للوضع الفيزيائي للموت والموتى مستفاد من مسألة دفن الجثث تحت التراب.. فيكون القبر، بمعنى من المعاني، مفتتحا لتناسل قاموس «تحتي» متعلق بالموت وما بعده.

وعموما، فإن الاستعارة تتأثر بالتصورات التجريبية في الحياة، وتتحول مع كثرة الاستعمال إلى ألفاظ مألوفة وعادية. ذلك أن المرجع الثقافي يلعب دورا كبيرا في ترسيم ألفاظها، لتتحول هذه الألفاظ بدورها مع مرور الوقت إلى استعمالات عادية؛ الشيء الذي يسهل دخولها إلى القاموس الأصلي المتداول في تلك البيئة اللغوية.

ولا شك أن الموت ـ بوصفه استعارة ـ ينحدر إلينا من مرجعيات ثقافية وإبداعية متنوعة. من ذلك، مثلا، استعارة التشخيص، وهي استعارة يكتسب الموت من خلالها صفة الكائن الحي، القادر على إنتاج سلوكات وأفعال. ولعل ذلك راجع إلى الأصول والأنماط العليا التي جسدت الموت في كائنات خارقة (آلهة، مخلوقات بشعة، حيوانات فتاكة....). فقد حاولت الأساطير القديمة أن تعقلن الموت، فقرنته بآلهة تقوم على شؤونه. كما أن الإبداع الشعري أنتج صورا مناسبة ترصد تسلط الموت على البشر. وهي صور تحاول أن تستوعب عنف الموت وعشوائيته. من ذلك الصورة الجسيدية التي رسمها بعض الشعراء الجاهليين للموت، ونذكر في هذا السياق ما قاله زهير بن أبي سلمى:

رأيت المنايا خبط عشواء من تصب

تمته، ومن تخطئ يعمر فيهرم[1]

1- الأعلم الشنتمري ـ شعر زهير بن أبي سلمى ـ تحقيق: د. فخر الدين قباوة ـ دار القلم العربي بحلب 1973، ط 2، ص 25.

وبقراءة الشعر العربي القديم تتجمع لدينا ألفاظ وعبارات تتصل بحقل الموت، وتتجه به نحو التشخيص بهدف ضبطه والقبض على معناه. "إن النظر إلى شيء مجرد عن طريق ما هو بشري له سلطة تفسيرية تشكل، بالنسبة لغالبيتنا، الوسيلة الوحيدة لإعطائه معنى."[1] وهكذا يبسط الموت سلطانه على قواميس اللغة، وعلى القواميس ذات التوجه البلاغي والشعري. فمنذ القديم، والناس لا يكفون عن إنتاجات لغوية ولسانية تتمحور حول الموت؛ بعضها انتهج شكل الخطاب الإقناعي، وبعضها الآخر تلبس يالخطاب الفني الخيالي. وقد نفاجأ في المستقبل بظهور قاموس خاص بالموت، وهو قاموس نتوقع أن يكون حجمه ضخما، لأن مفردات الموت وصياغاته التركيبية كثيرة لا تحد.

إن تحليل موضوعة (الموت) في الشعر لن تتم إلا بالوقوف على لغة الموت؛ تلك التي تتكون، أساسا، من الكلمات المشكّلة لمعجم حقيقي ومجازي وتضطلع كل كلمة ـ بحسب اشتقاقها اللغوي ـ بتحديد المفهوم والمرجع والوظيفة كما أنها تكتسب نسقها الإشاري الخاص داخل السياق العام في خطاب الموت. فمن الدلالة السطحية على الموت الطبيعي والفطري، أي المسلم به تبعا لقانون المادة، إلى الدلالة الرمزية للموت في المجالات الدينية والأسطورية والأدبية.

لذلك سنعمل على تحليل النصوص الممثلة لمتن الدراسة، انطلاقا من حدودها اللغوية معجما وتركيبا مستندين إلى بعض المصادر والمراجع الأساسية التي ركزت على الموت ولغته. ولعل أهمها البحث القيم الذي كتبه لويس فانسان توما Louis Vincent Thomas بعنوان: (أنتربولوجية

1- جورج لايكوف ومارك جونسون ـ الاستعارات التي نحيى بها ـ ترجمة: عبد المجيد جحفة(م. س)، 54.

الموت). وفيه يقف مطولا على لغات الموت؛ فيميز بين لغة البيولوجي والطبيب واللاهوتي ولغة الكاتب أو الشاعر.. فلكل واحد مجاله الثقافي الخاص بالموت، الشيء الذي ينعكس على اللغة ويسمها بطابع مميز وخاص. فإذا كانت لغة العالم والفيلسوف مرتبطة بالأيديولوجيا التي يصدران عنها، فإن اللغة الشعرية تجتهد في تحويل هذه الأيديولوجيا إلى عالم متخيل. بمعنى نقل الموت من مفهومه المادي والمنطقي إلى موت أسطوري وغرائبي من أجل خلق توازن وانسجام بين الذات المبدعة المتوترة وبين الموت كواقع وحقيقة خالقة لهذا التوتر.

إن أهمية الوقوف على لغة الموت، وفحص إيقاعات اشتغالها داخل المتن الشعري تكمن في أنها ستجعلنا ننطلق من دراسة المعجم والتركيب لنصل إلى ملاحظة البؤر المركزية التي تنهل من مرجعيات متنوعة بالتقاطع أو بالتوازي. وهي بؤر يرد الموت خلالها بمفهومين: واقعي ومتخيل؛ فالواقعي يؤشر إلى محدودية الزمن والنسبية في علاقة الموت بالجسد. أما المتخيل فيتجاوز ذلك إلى معانقة الأسطورة والشعر ليكتسب الأزلية المطلقة.

من هنا نرى ضرورة دراسة النصوص الشعرية الممثلة لخطاب الموت في علاقتها بالمستويات الدلالية الكامنة فيها. ذلك أن شعر الموت يتحقق - عادة - في أحد الحدود اللغوية التالية:

- الحد التبريري.
- الحد الممجد.
- الحد الجمالي.

ويشترك في الحد الأول كل الشعراء الذين يجعلون قصائدهم دروعا لغوية واقية من فجاءة الموت وبشاعته؛ وهذه الممارسة لا تعدو أن تكون

نوعا من التعويض. ففيها يميل الشعراء إلى رفض المصير عن طريق التفجع والشكوى، وهذه نبرة موروثة ترددت كثيرا في نصوص القدماء، أو إلى نوع من المهادنة والقبول بما كتب على الإنسان خاصة إذا دعا إلى ذلك وازع من الدين أو الحكمة.

ويكاد الحد الثاني أن يكون هو الغالب على تجربة الشعر العربي المعاصر برمتها، لأن هذا الشعر نشأ وترعرع في ظل شروط اجتماعية وسياسية خاصة تميزت بالصراع الذي خاضته الأمة العربية ضد أعدائها وبالحروب التي نشبت بينها وبين إسرائيل الشيء الذي جعل الشعر يحتفي بالموت كطقس بطولي يستحق التمجيد والتخليد. وفي هذا الحد خفت درجة الخوف من الموت؛ بل أكثر من ذلك عمل الشعراء على نحت تمثال لغوي جميل للبطل الشهيد بشكل يعيد للأذهان النفحات الملحمية والحماسية التي عرفها الشعر العربي في العصور القديمة لا سيما في العصر الجاهلي.

وربما كان الحد اللغوي الثالث (الحد الجمالي) يمثل ما يمكن اعتباره بيت القصيد في هذه الكتاب؛ ولذلك ينبغي أن ينصرف اهتمامنا فيه إلى ما قبل النص (المرجعية ـ الهاجس ـ المعاني...) وما بعد النص (التحقق اللغوي والشعري ـ الدلالات ـ الرموز ـ الرؤية إلى الموت...).

لقد شاع في الدراسات التي قاربت موضوع الموت في الإبداع الأدبي رأي عام مفاده أن فعل الكتابة ـ في حد ذاته ـ هو نوع من مجابهة الموت ومقاومة المصير المحتوم، سواء أكان المقصود بذلك المجابهة الآنية التي تستهدف القضاء على الشعور بالخوف منه لتحقيق توازن نفسي، أو المجابهة الأبدية التي تقترن بالرحلة الرمزية الإبداعية بحثا عن الخلود.

وربما كان لهذا الهاجس المعنوي علاقة ببعض الأساطير الشرقية، كأسطورة الخلود ورحلة "جلجامش"، مما يجعلنا مدفوعين إلى دراسة هذا المستوى اعتمادا على المقابلة بين الأساطير ومحمولاتها الرمزية وبين النصوص المشكّلة للمتن المدروس وأبعادها الفنية والدلالية.

لقد امتزجت الرؤية الشعرية المعاصرة للموت بنظريات فلسفية وجمالية وإنسانية متنوعة، ولم يعد الموت الطبيعي فيها هو الهاجس الأوحد، بل تعددت صوره وأشكاله، وتكثفت رموزه ودلالاته. فهو ينسحب على الأشياء والأفكار والزمان والمكان... إنه الموت المتعدد كما يحدده الإبداع، لا كما تفرضه الطبيعة على الجسد والكائنات الحية. وإذن، فهو ظاهرة جمالية تفترض الإحاطة بمختلف الثقافات الإنسانية والنظريات الفلسفية من أجل ضبط تشكلاته وتداخلاته في الخطاب الشعري. كما تفترض الوقوف على الموجهات الذاتية والخارجية التي دفعت بالشعراء إلى خوض تجربة شعرية تنفعل بالموت وتحاوره وتتقاطع معه وتخترقه.

وبما أن الإنسان قد حاول حلّ لغز الموت بكل ما أمكنه من تأمل وتخيل وتسليم، فقد لاحظنا كيف عمل الفكر الميثولوجي على ابتداع نماذجه العليا وهو بصدد مواجهة الموت، وكيف أن الفكر الفلسفي دخل معترك هذه المواجهة غير المتكافئة مسلحا بتياراته المختلفة منذ سقراط إلى اليوم. كما أن الفكر الديني اقترح سبيله بكيفية مخالفة، وتعامل مع الظاهرة بكثير من التسليم غير عابئ بالموت بوصفه مشكلة، وإنما انشغل بتنظيم شرائع الحياة جاعلا من الموت حافزا على تنفيذها و ضبطها. ولم يكن الإنسان، طبعا، ليقنع بهذه المتحققات، ذلك أن هناك قدرات كان لابد من تسخيرها لإخضاع هذا اللغز المحير. وبما أن العقل لم يسعفه كثيرا في

التفسير و التعليل، فقد استنجد بذكائه الوجداني، وأبرزه عبر أشكال تعبيرية مختلفة ليصل إلى أجوبة إبداعية وجمالية تخفف من ظمأ الأسئلة التي طرحها وجوده المرهون للزوال والفناء.

لقد انتبه الإنسان للكتابة كفعل يوثق البقاء غداة خمود الحركة والنشاط الحيوي. ألم يعمد جلجامش، بعد أن أعيته الحيلة في رحلة البحث عن الخلود الجسدي، إلى كتابة وصاياه على الألواح قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة تماما كرفيقه (أنكيدو). إن الكتابة تصبح "أخطر فعل مارسه الإنسان على الإطلاق، لأنه فعل بدء، أي لحظة إدراك الإنسان أن الفوضى أشد تأصلا في الحياة من النظام، وأيقن بأن لا وراء هنالك ولا أمام. إن العماء يسكن صميم الكون ويتلبس بتفاصيله. فكانت الكتابة صادرة عن ذلك الوجع العاتي. وجاءت لا كإشهاد على الحضور فحسب، بل كإعادة إبداع للذات في وجه الفجيعة"[1] هكذا يتبدى النظام الإبداعي للغة أشد صلابة من نظام العالم، وتكتسب الرموز مناعة كونية تضمن لذات مبدعها مسكنا جوهريا يشع بالديمومة و الخلود بعد أن يتخلص من عفونة جسده. إن تأثير الكاتب يستمر في الحياة فاعلا فيها، كما لو كان صاحبه على قيد الحياة، ويرى عبد الفتاح كيليطو أن "القراءة حوار بين قارئ حي و مؤلف ميت أو "غائب". و رغم كونه ميتا فإن المؤلف يتكلم داخل كتابه و يرد على أسئلة القارئ. ومن ثم فالموت لا يعوق التواصل. إن الكتاب، باعتباره معجزة رأس مقطوعة تحتفظ باستعمال اللغة، هو المكان الذي يلتقي فيه الغياب والحضور و الموت و الحياة."[2] من هنا يتضح أن لفعل الكتابة زمنا منفلتا

1- مجموعة من الأساتذة ـ دراسات في الشعرية: الشابي نموذجا ـ بيت الحكمة ـ قرطاج 1988، ص 170.

2- عبد الفتاح كيليطو ـ العين والإبرة ـ ترجمة: مصطفى النحال، مراجعة: محمد برادة ـ نشر الفنك ـ الدار البيضاء 1996 ـ ص 68.

من الموت، فهو نبتة الخلود التي دوخت جلجامش، وهو نبع الحياة الذي يتيح للمستحم فيه أن ينعم بماء الديمومة في ملكوت الرموز. وإذا كانت الأساطير القديمة قد حسمت معركتها مع الموت بإشاعة متخيلها الذي جعل من عقيدة «الانبعاث» محورا تدور حوله كل التوابع، فإن الكتابة الأدبية قد ورثت مكاسب النصر الأسطوري، وعملت على تحويله ودمجه بالشكل الذي يغير المواقع، ويجعل الأسطورة عنصرا بنائيا داخل الكتابة الإبداعية "لأن التراث الأدبي حل محل الأساطير"[1] بدون أن يدعي إمكانية تجاوزها. وربما كان الإنسان المعاصر بحاجة إلى الأساطير أكثر من أي وقت مضى، لكي ينجو من الشعور بالعدمية، ولكي يضفي معنى على وجوده. وليست أساطيره سوى هذه الأشكال الفنية التي أبدعها، وجعل الشعر على رأس قائمتها. ألم يسبر العالم النفساني «يونج» أغوار هذه العلاقة، فوجد "أن سر الخلق الفني وتأثير الفن يكمنان في العودة إلى حالة المشاركة الصوفية حيث يموت الفرد ليحيا الإنسان، وتفنى التجربة الفردية في التجربة الإنسانية الكلية."؟![2] فمع الشعر يذوب الزمن أو يرجع إلى نقطة بدْئه لينهض على أنقاضه عالم من الرموز المنفلتة من العجز والشيخوخة، فيصبح الشعر هو ذلك الحد التعبيري الذي يتيح للغة أن تنبني من جديد وفق الشعور الحاد بالإيقاع الذي يجعل الجسد يختبر كل إمكانياته وهو يعيش دهشة وجوده، ووفق القبض على الرموز والإشارات التي تنجح في تجريد الموت، ومنحه أكثر ما يمكن من أقنعة في محاولة لكشف قناعه الخاص، ودمجه كممارسة حرة ضمن الممارسات السلوكية في الحياة.

1- ريتا عوض ـ أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر ـ (م. س) ـ ص 16.

2- المرجع نفسه ـ ص 31.

ويتميز الشعر عن الأنساق الفكرية التي أشرنا إليها سابقا بكونه يمتح منها جميعا، ولكن بطريقة تضمن له تأسيس خصوصيته الإبداعية الكامنة في القدرة على التحويل والصهر؛ فعودة الشعر إلى الأسطورة، مثلا، لا تتم عبر محاكاة آلية لعوالمها، ولكن من خلال تركيزها وامتصاصها وإعادة إنتاجها وقد اكتسبت بعدا رمزيا جديدا يصلح للدلالة على أكثر من موقف وأكثر من تجربة. فأسطـورة "تموز"، على سبيل المثال، "ترسخت دلالتها في الانتقال الحـضاري للعالم العربي من يبابه إلى خصوبته، أي الانتقال من تخلفه إلى تقدمه... فلا يكون التقدم هنا عودة الماضي أو عودة إليه، ولكنه سعي إلى مستقبل فيه يتحدد البعث الحضاري"[1]، ومن هنا نستطيع القول إن الشعر يعيد نحت التسميات بالإفراد والتركيب تبعا للأشكال الجمالية الباذخة، وتبعا لحرارة التجربة التي يؤجحها طقس الكتابة ورهافة الأحاسيس العميقة المدعومة بحدوسها، وعندئذ يتحـقق للنـصوص الإبداعـية وجودها القدسي المتعالي عن الميتافـيزيقا والعلم في آن واحد، فـ "الشاعر يسمي الأشياء بما هي عليه، وليست هذه التسمية مجرد وضع اسم لشيء معروف من قبل جيدا، بل حيـن ينطق الشاعر بالكلام الجوهري، حينئذ فحسب يسمى الموجود بهذه التسمية على ما هو عليه، ويعرف على هذا النحو بوصفه موجودا، فالشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلام وما هو باق لا يخلق أبدا من العابر، ولا يستخلص البسيط مباشرة من المعقد.."[2]

1- محمد بنيس ـ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر) ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء 1990، ص 216.

2- مارتن هيدغر ـ هيلدرلن وماهية الشعر ـ ضمن: النصوص الفلسفية ـ ترجمة: فؤاد كامل ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة 1974، ص 150.

من هنا يكون للشعر وجهان في سياق علاقته بالموت. وجه مشمول: وتظهر ملامحه في إطار استدعاء الموت باعتباره موضوعة، بغض النظر عن طبيعة استدعائها الجمالي والدلالي؛ وهنا نكون أمام هيمنة مؤكدة للموت على الشعر. أي هي التي توجه الشاعر وتسلك به دروب الخطر في انتظار النتيجة الحاسمة. فاللغة بينهما في تجاذب مستمر عبر حوارية، على الشاعر أن يؤازرها بغير قليل من التسميات والرؤى، لعله يحمي تجربته من انتحار لغوي وشيك. أما الوجه الثاني فيمكن تسميته بالوجه الشامل، على اعتبار أن الشعر فن لغوي عام انبجست كينونته في الأزمنة السحيقة بسبب من المواجهة الكبرى بين الإنسان وبين موته، وعلى هذا الأساس وُجِدت القصائد باعتبارها "صفحات أملتها قشعريرة فكر تجلى له الموت على قمة العدم فأضاء للذات السبيل للكشف عن الحياة المليئة وهي تنبع من عين الوجود؛ وهاهي ذي تسلك الطريق إلى سدرة المنتهى، حيث تلتقي ذروة البقاء بهاوية الفناء"[1] وليس على الشاعر، حينئذ، إلا أن يملأ الحياة بالحياة فيما هو يحاور موته من خلال موت الآخرين. قد تكون القصيدة بهذا المعنى طقسا إيروتيكيا يحاول الشاعر من خلاله اكتشاف الموت الكبيـر بممارسة الموت الصغير[2]. أو ربما هي تجل من تجليات الشاعر الذي يتشبه بـ (إله) له قدرة فائقة على خلق عوالمه الخاصة، في محاولة تحقيق التوازنات عندما يحس بضغط مفارقات الحياة وتناقضات الموجودات، فتصبح اللغة

1- عبد الرحمان بدوي ـ الموت والعبقرية ـ دار العلم ـ بيروت 1945، ص 3.

2- يقرن جورج باطاي في كثير من آرائه بين الرعشة الجنسية وبين الموت، ويضرب لذلك مثال موت كثير من الحشرات عقب لقائها الجنسي. والموت الصغير هنا هو ما يترتب عن لذة الجنس من عوالم حلمية وتهيؤات.
يمكن الرجوع إلى كتاب:

-Georges BATAILLE, L'Erotisme, éditions de Minuit, Paris 1957.

بما تشتمل عليه من إواليات مادة أساسية لهذا الخلق الجديد. إنه بمعنى آخر يطمح إلى الانفلات من سكونيته ومن رهبة مصيره، من خلال إضاءة مسافة عمره القصير وتعميقها بالإشارات والرموز والإيقاعات التي تضاهي قدسية الطقوس التعبدية وروعة الأساطير المفسـرة للموت في الأزمنة البعيدة. ولا يقوى على هذه المهمة الصعبة إلا الشعر لأنه كائن سابق على اللغة، أو هو كما قال مارتن هيدغر: "إن الشعر لا يتلقى اللغة قط كمادة يحدث فيها عمله وتكون تحت تصرفه، بل العكس الشعر هو الذي يبدأ فيجعل اللغة ممكنة. والشعر هو اللغة الأولية لشعب ما؛ فينبغي إذن ـ على العكس ـ أن تفهم ماهية اللغة ابتداء من ماهية الشعر."[1] ولما كان الشعر بهذه الخصوصية، فإن اللغة تنحاز إليه وتنوب عنه في تخليد مآثره وتوثيقها وحمايتها من هجمة الزوال والفناء، ذلك أن ما يبـقى خالدا يؤسـسه الشعراء[2].

1- مارتن هيدغر ـ هيلدرلن وماهية الشعر (م. س)ـ ص 152.

2- مارتن هيدغر ـ هيلدرلن وماهية الشعر (م. س)ـ ص 149.

المبحث الثاني:

الموت والشعر العربي المعاصر

تقول خالدة سعيد متحدثة عن ثورة الشعر المعاصر: "لو أن الشعر الحديث ثورة على الشكل وحسب لكان فقد مبرراته؛ ولكن موقف الشعر الحديث من العالم موقف مختلف. كان الشعر العربي القديم متفرجا على العالم اكتفى بوصف ظواهره وغنى انعكاساته: هذه الظواهر السطحية. لم يكن الشعر عنده مغامرة تطمح إلى أن (تفسر العالم وتغيره) كما يرى بدر شاكر السياب، وإلى (أن تجعل ما يفلت من الإدراك العقلي مدركا) أو أن تكشف عن (عالم مجهول لم يعرف بعد) كما يرى أدونيس"، ومعنى ذلك أن الشعر الجديد جاء انقلابا في الشكل وفي الجوهر، فانتقلت بذلك اللغة الشعرية من طور تسجيل الكائن وتوثيقه إلى طور إبداع الممكن وتأويله، لأن الشعر الجديد حسب أدونيس " يصدر عن حساسية ميتافزيقية تحس الأشياء إحساسا كشفيا" وهذا الإحساس الكشفي يدفع اللغة إلى أن تقول ما لم تتعود أن تقوله[1]. إن المسألة، إذن، تتعلق بحدود اللغة إفرادا وتركيبا، وبتغيير مواقع الدلالات فيها، وعلى الشاعر، والحالة هاته، أن يضبط سننه

1- المرجع نفسه ـ ص 17.

اللغوي والرؤيوي قبل أن يجد موقعا في الخريطة الجديدة التي تمنح القارئ حق الإبداع المحايث. لقد أصبح على القصيدة الجديدة أن تبتكر دلالاتها في نسق لغوي إشاري يوفر سقفا رمزيا لا تنضب إمكانياته كلما داهمه التأويل. وهكذا لم يعد من المقبول أن نتجه إلى القصائد الجديدة بحثا عن موضوعات معينة إلا في سياق تواشج هذه الموضوعات بالرؤية الكلية التي لا تقبل العزل والفصل، لا سيما إذا كنا نهدف في بحثنا إلى القبض على خيوط موضوع الموت في تلك القصائد، ونحن نعلم أن الوعي الأليم بالموت هو الذي مهد لتأسيس الكتابة بوصفها فعلا مضادا للموت المادي والمعنوي منذ العصور الميثولوجية. وبذلك تكون كل الموضوعات المتحولة إلى دلالات شعرية واقعة تحت سلطة الموضوع الرئيس (الموت). فالموت يصبح "ملازما للانفعال والتأمل في الشعر المعاصر، لأنه ملازم للإحساس بالزمن، فرديا وحضاريا، حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري. بالملازمة جعل الشاعر المعاصر الموت ملتقى الرغبات وتعارض الاختيارات." ومعنى ذلك أن جل القصائد التي تنتمي إلى شعرنا المعاصر لن تعدم علاقة بالموت إما في دوالها وإما في رؤيتها الكلية للعالم والكون.

وعلى عكس الشعر العربي القديم الذي كان يحاول توثيق الموت الجماعي ويحتمي بمفهومه الراسخ بوصفه مصيرا حتميا وطائلة تصيب الجسد بالفناء، راهن الشعر العربي المعاصر على تعدد المفهوم بتعدد الذوات الكاتبة. وخصوصية المفهوم تتأسس انطلاقا من امتلاك الشعراء لحدود لغوية متباينة. فكل ذات تكتب موتها الخاص الذي ينبثق من مرجعيتها (المحيط والثقافة)، وكل نص ينفتح، تبعا لتعدد القراءات وخصوبة

العلامات، على مفاهيم تتجذر في اللغة، وتتسامق في التأويل. لقد فهم الشاعر العربي المعاصر أن الموت الذي يتربص بالجسد في كل حين، هو نفسه الذي يتجرد من حسيته لكي يليق بالكينونات المجردة، كالأفكار والمكان والزمن والحضارة.

ومن حسن حظ الشاعر العربي المعاصر أنه وجد في التراث الإنساني رموزا دالة تشير أسهمها الممتدة إلى معين لا ينضب من المصادر الإنسانية التي أطرت فضاء الموت بهالات من التقديس، وأنبتت في حقوله أشجار المعرفة والتأويل، في سياق تؤثثه بهجة المتخيل، وتحرسه منطقية تفسير العالم وما وراء العالم. إن الأمر هنا يتصل، طبعا، بالتراكم الأسطوري والثقافي في الحضارات الإنسانية القديمة كحضارة اليونان وبابل وغيرهما. فلقد كان لإقدام جبرا إبراهيم جبرا على ترجمة جزء من كتاب (الغصن الذهبي) لجيمس فريزر أثر عميق في توجيه شعرائنا إلى رموز الموت وأساطيره في تلك الحضارات، وأغلبها حضارات عربية، وقد كان للكتاب - بمجلداته - أثر عميق في الإبداع الغربي نفسه في القرن العشرين. كما أن قصائد الشاعر الإنجليزي ت. س إليوت في هذا المنحى أضاءت سبيلا جديدا في التوجه الإبداعي للقصيدة العربية المعاصرة، ولكن بنحو مغاير. "فإليوت يعاني قضية حضارة هرمة يرى أنها تخطو خطى سريعة نحو موتها. أما الشاعر العربي الحديث فهو لا يقف لينعى حضارة تموت، بل ليبشر بولادة جديدة. وهو وإن شكك أحيانا بخروج المولود الجديد إلى الحياة يظل مختلفا عن إليوت، لأنه يؤمن إيمانا قاطعا بحتمية ولادته، فيغدو نبي الانبعاث الحضاري وليس كاهنا يتلو صلاته الأخيرة فوق جثمان حضارة محتضرة."[1] وهذا

1- ريتا عوض - أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث (م. س) - ص 6.

أمر طبيعي، لأنه في اللحظة التي كانت فيها الحضارة الغربية تعيش موت الجانب الروحي فيها بسبب تركيزها على وسائل التقدم المادي، كانت النهضة العربية تبحث عن سبل الخروج من عهود الموت والجمود التي رانت طويلا عليها. ومن هنا وجدنا الشاعر العربي المعاصر يستلهم النموذج الغربي منهجيا لاستشراف ولادة حضارية جديدة ظلت حتى ذلك الوقت هاجعة في لا وعيه. ثم إن هذا الاستشراف ـ وإن كان في ظاهره موسوما بروح البحث عن الخلود الجماعي للأمة من خلال بعث حضارتها ـ يكشف، في حقيقته، عن الرغبة الملحة في تحقيق الخلود الفردي للذات. ذلك أن الممارسة الشعرية الحديثة تصبح نوعا من الإبداع الفني لعوالم أسطورية يحاول الشاعر من خلالها أن يخلق إمكانية استمراره رمزيا لمواجهة فنائه البيولوجي.

إن أول إشارة قوية بدرت من الشاعر العربي المعاصر من أجل تأكيد نيته في التمرد على أشكال الموت، والتبشير بولادته الجديدة، تكمن في القبر الكبير الذي حفره بقلمه كي يمدد فيه جثة القصيدة التقليدية، منددا بمكوناتها التي لم تعد تقوى على الاستمرار في الحياة، بفعل تقادمها واجترارها للمعاني والصور الميتة. إنه بصيغة أخرى كان يهدف إلى تأسيس نص بلغة تبقى مشعة بالدلالات الحيوية في غفلة عن التتابع المطرد للزمن. كما عمل على حقن لغته الشعرية بمحلول النبتة التي أضاعها سهو "جلجامش" في رحلة البحث عن الخلود. وليس هذا المحلول سوى التعبير بواسطة الرمز الشعري الذي سيعمل على إثراء اللغة الشعرية ويوسع أفق مكوناتها. لكن تغيير الشعراء لنمط الكتابة الشعرية ـ في هذا الإطار ـ لم يأت دفعة واحدة، بل كانوا يقدمون على ذلك بخطى لا تخفي ترددها. كما أنهم تفاوتوا فيما بينهم

تفاوتا بينا؛ علما بأن نازك الملائكة، على سبيل المثال، ظلت تراوح في إبداعاتها الشعرية بين الكتابة الجديدة وبين الرجوع إلى استعادة النموذج التقليدي. كما أنها لم تخف تحفظها من الاندفاع في أفق القصيدة الحرة.

فالتعبير بالرمز يمكّن اللغة من اكتساب حصانتها ضد الزمن، وضد الموت، حيث تولد مفرداتها من جديد، عند خروجها من رحم التركيب الشعري، ويصبح بالإمكان تجميعها، باعتبارها رموزا شعرية صالحة لإعادة الاستعمال في نص جديد. وبذلك انتقلت هذه الاستعمالات لكثرة تداولها وترسيخ توظيفها في النصوص من حد الرمز الشعري إلى حد الرمز اللغوي. وهكذا نجد أن عددا كبيرا من الدارسين وضعوا قواميس خاصة تحفل بتلك المفردات ذات الدلالة الرمزية[1] استطاعوا أن يستقوها من النصوص الشعرية بعد أن تبين لهم أنها تتكرر فيها بنفس الدلالة والأبعاد.

وقد يتجاوز التعبير بالرموز المفردة إلى التعبير بالصورة الرمزية، وهذا ما يحدث غالبا. فتكون، حينئذ، معادلة لحكاية مركبة، أو ممثلة لموقف معين. وفي هذا الإطار تكون ناهلة من منبع تاريخي أو ديني أو أسطوري. ذلك أن "الصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور بإلحاح، كتقديم أو تمثيل على السواء، فإنها تغدو رمزا."[2] وقد وجد الشاعر العربي المعاصر في أساطير الموت والخلود مصدرا هاما أعانه على تحقيق شبعه التعبيري، ليس بالاستعادة الناسخة، ولكن بالاستثمار الفني الذي يبث روحا جديدة في تلك الأساطير، ويمنحها فرصة اكتساب

1- Henri Morier – Dictionnaire de poétique et de rhétorique - Presses Universitaires du France. Paris 1981, P : 1081 - 1087.

2- رينيه ويليك، وأستون وارين ـ نظرية الأدب ـ ترجمة: محيي الدين صبحي ـ مراجعة: حسام الخطيب ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1981، ص 197.

حداثتها.. فـ"مهما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ، ومرتبطة عبر هذا التاريخ بالتجارب الأساسية النمطية (أي بوصفها رموزا حية على الدوام) فإنها ـ حين يستخدمها الشاعر المعاصر ـ لا بد أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحالية، وأن تكون قوتها التعبيرية نابعة منها؛ فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها."[1]

إن في العودة إلى الأساطير نوعا من الاحتماء بأجواء الزمن الأول، وبحثا عن منهج إعجازي في الحياة. فحينما تطغى النزوعات العقلية وتتعرى سطوح الكون يضيع المكان المعتم، ذاك الذي كان يحقق الملاذ المجهول، باعتباره يهب الذات إمكانية البحث والكشف. وهكذا يغدو المكان المؤثث بأحداثه الأسطورية حضنا دافئا يشع بالمعنى والرموز، وتكون الشخصية الأسطورية فيه دليلا ومرشدا على المنابع الأولى.

لقد جسدت أساطير الموت في التراث الإنساني القديم لحظات مشعة تضيء مناطق الحياة الجوهرية، تلك التي تصبح متحققة بعد العبور إليها عبر موت عرضي وعابر. والخطاب الشعري ذاته يدرك عمق هذه القفزة النوعية، عبر اللغة الرمزية من الموت إلى الحياة؛ إذ لا يمكن الوصول إلى كشف الحقيقة المتوارية خلف أستار الوجود الكثيفة إلا بالمرور السريع بالدلالة الأولى التي غالبا ما تكون تصريحية وعابرة إلى الدلالة اللامتناهية والعميقة. "إن الكلام الشعري يموت على صعيد الدلالة التصريحية لينبعث على صعيد الدلالة الحافة، تلك هي أسطورة الموت والانبعاث في حياة الكلام الشعري."[2]

1- عز الدين إسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ دار العودة ـ بيروت 1981، ص198 ـ 199.

2- جماعة من الأساتذة ـ دراسات في الشعرية (م. س)، ص 335.

ولعل السياب يحتل مكانة الشاعر الرائد بين الشعراء العرب المعاصرين الذين انشغلوا بموضوع الموت في علاقته بأسطورة الموت والانبعاث.

ويمكن النظر إلى موضوعة الموت في شعر السياب بثلاث منظورات، يرتبط الأول بتأثره بالحركة الرومانسية، والثاني بانشداده إلى حركة المجتمع انشدادا غذته طموحاته الإيديولوجية إلى التغيير وتحرير الواقع مما يكبله من قيود التسلط والحكم الجائر. وفي هذا المنظور يبدو الشاعر مستهينا بالموت الجسدي، بل إنه يجعله معبرا لسقوط قلاع الظلم ورحما لولادة جديدة. وفي هذه المرحلة الفنية تبنى السياب نموذجا أسطوريا استقاه من المرجع الميثولوجي الذي كان مصدرا لعدد كبير من الشعراء، أطلق النقاد عليهم لقب: (التموزيون)(*). فيكون هذا المرجع أسطورة (تموز) أو (أدونيس) أو (بعل)، وهي تسميات لمسمى واحد فرضها اشتراك بيئات مختلفة في تمجيد النموذج الأعلى المرتبط بحركة تجدد الطبيعة وانتقالها من حالة الجفاف والقحط إلى حالة الرواء والخصوبة. وقد جاءت أشعار السياب في هذا السياق حافلة بروح التفاؤل باقتراب انبلاج فجر جديد تتلاشى فيه أسباب الموت، لتشرق الحياة ساطعة من جديد. أما المنظور الثالث للموت فيرتبط عنده بمعاناة المرض التي أخرست في كيانه أصداء الأصوات الجماعية وجعلته يركن إلى موته الخاص؛ حيث الوقوف المفرد أمام المصير المحتوم وجها لوجه. وهنا سيتوقف الحافز الإيديولوجي لتكتشف الذات عريها أمام ما يتهددها من أسباب الفناء والزوال. وهنا ـ أيضا ـ سيتخفف المناضل القديم من حماسه لينخرط في رؤية وجودية أليمة لا تؤمن بغير

* كان جبرا إبراهيم جبرا هو أول من أطلق عليهم لقب (التموزيون) قبل أن يشيع استعماله فيما بعد لدى عدد من النقاد. انظر: جبرا إبراهيم جبرا ـ النار والجوهر ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1982، ص40.

الموت الحقيقي للجسد الذي أضناه الترحال بين المستشفيات. لذلك سيتذكر السياب أنه نسي كتابة وصيته الأخيرة بالمدلول البارز لما تعنيه كلمة (وصية). ولذلك ـ أيضا ـ سيستبق مصيره إلى الشكوى وسيعتذر للشعر بالوزن وبقليل من التشبيهات والاستعارات التي تجعل الوصايا لا تحتمل التأويل. ويغدو نهله من أساطير الخلود نوعا من التمني الصريح للبقاء حيا ريثما يعود إلى (جيكور) لينعم برؤية زوجته وأبنائه.

ويرتبط الموت عند السياب في المرحلة الرومانسية بموضوع محوري يتجسد من خلال التواشج البنيوي بين الحب والطبيعة؛ وهو موضوع أساسي في الشعر الرومانسي بوجه عام. ذلك أن التي شكلت بالنسبة إليهم الحضن الدافئ والملجأ الرحيم في رحلة الهروب من بشاعة الواقع، قد تتخذ مفهوما طافحا بكل معنى إيجابي.. وهذه حالة معظم الشعراء، أو تُختزل في مكان الطفولة باعتباره مكانا طاهرا وبريئا، أي مكانا لم تدنسه علاقات الشر والكراهية التي يحبل بها فضاء المدينة أو أي مكان مسته يد الحضارة البغيضة. كما أن مكان الطفولة هو مرتع الحب الأول، الحب الذي هز الجسد الصغير وأسلمه لرجات المشاعر التي لا يمكن وصفها باللغة. والسياب واحد ممن ترسخ هذا المكان في قلوبهم وذاكراتهم، ففسحوا له في أشعارهم حيزا ملحوظا يعكس مدى تفاعل الذات معه، وحنينها إلى العودة إليه، كأنها ضاقت بالواقع الفسيح أو كأن خطرا داهما ما يتهددها فيه. ثم إن علاقة الموت بالحب عند السياب ليذكر بتجارب الشعراء العشاق في التراث الإنساني بشكل عام، وفي التراث العربي بوجه خاص. فالشاعر العاشق في كل الأحوال يكون قد نذر نفسه لحب لا يكتسب عمقه وحدوده القصوى إلا إذا اتحد بالموت. من هنا ستحضر المرأة ـ الحبيبة

بوصفها طرفا أساسيا في الخطاب الشعري. كما أن النفحة المأساوية تزداد اتساعا إذا علمنا أن هذه المرأة قد تخطفها الموت وهي في ريعان الشباب. وعلى هذا الأساس، ينفتح ديوان "المعبد الغريق" لبدر شاكر السياب بثلاث قصائد (شباك وفيقة 1) و(شباك وفيقة 2) و(حدائق وفيقة)[1] تدور كلها عن العلاقة الجدلية بين الموت والحب. وبالرغم من أن التاريخ الذي ذيلت به هذه القصائد يعود إلى صيف 1961، وهي مرحلة متأخرة من تجربة السياب، إلا أن قارئها لا يخطئ النزعة الرومانسية التي تغلفها؛ ولنعتبرها رومانسية ارتجاعية، وإن خالطها توجه فني إلى طرق موضوع الموت بواسطة أسطورة البعث والخلود، حيث تغدو «وفيقة»[2] ملتبسة بعشتار، فتستعيد بقوة الرمز الأسطوري حياتها الخالدة في العالم السفلي:

لوفيقه

في العالم السفلي حقل

فيه مما يزرع الموتى حديقه

يلتقي في جوها صبح وليل

وخيال وحقيقه

تنعس الأنهار فيها وهي تجري

1- بدر شاكر السياب ـ المعبد الغريق ـ ديوان بدر شاكر السياب ـ المجلد الأول ـ دار العودة ـ بيروت 1989، ص118ـ 129.

2- «لم يذكر أحد من أقاربه، فيما أعلم، أنه أحب فتاة في جيكور تدعى وفيقة، غير أنني أذكر بوضوح أن بدرا حدثني في أواخر عام1960 أو أوائل عام 1961 أنه فجأة جعل يتذكر فتاة أحبها في صباه تدعى وفيقة، وأنها ماتت صبية، وكان شباكها الأزرق يطل على الطريق المحاذي لبيته.» ـ جبرا إبراهيم جبرا ـ النار والجوهر، دراسات في الشعر ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ ط3، 1982، ص 53.

مثقلات بالظلال
كسلال من ثمار، كدوال
سرحت دون حبال
كل نهر
شرفة خضراء في دنيا سحيقه
ووفيقه
تتمطى في سرير من شعاع القمر
زنبقي أخضر
في شحوب دامع، فيه ابتسامْ
مثل أفق من ضياء وظلام
وخيال وحقيقه[1]

هكذا ينتصر الشاعر لحبيبته من الموت، فيبعثها حية متألقة في العالم السفلي، وكأنه والمرض يشتد عليه، يطمح إلى تحقيق لقائه البهي بها هناك، تحت ظلال سرمدية أبدية.

وما يستنتجه قارئ السياب في استثماره لأساطير كثيرة، وهي أساطير البعث والتجدد، رغبة الشاعر في العودة إلى الأزمنة الأولى تلك التي تحتفل بالخوارق وترفع الإنسان إلى درجة مشاركة الآلهة في أعمال البناء، بناء الأنساق الكونية والوجودية؛ وقد يكون في ذلك نوع من الانسلاخ عن روح المأساة بكل أبعادها.. وهي مأساة متولدة عن الهاوية التي وصل إليها الإنسان بسوء تدبيره لوجوده. وهي أيضا مأساة مرتبطة

1- بدر شاكر السياب - المعبد الغريق - المصدر نفسه، ص 125-126.

بهذا المصير الذي يهدد كل فرد في كل حين. إنه مصير الموت لذي ينبغي ألا يستسلم له. وإذا كان السياب في مرحلة التزامه الاجتماعي والسياسي قد غلف الموت بإهاب جمالي من أجل الانتصار عليه، من خلال طرح متعدد لمفهـوم المـوت (الموت / القمع ـ الموت / الفقر ـ الموت / التضحية والفداء...)، فإنه في القصائد التي كتبها على فراش مرضه الأخير، قد اتخذ مدلولا واحدا، أي الموت بمعناه المباشر. هذا الذي ينتظر من الداء أن يعينه على أن يستلم روح المريض لينطلق بها إلى المجهول. وكيف للشاعر المريض الغريب عن وطنه والبعيد عن زوجته وأبنائه أن يستوعب هذه النهاية المفجعة؟!

إن اللغة قد تصبح ملاذا ومـأوى وصراخا تتزاحم فيه الحروف والكلمات في محاولة لمصارعة هذا الموت وتأجيله. وقد يكون في كلام شاعر مثله شهادة عميقة على تجليات حضور الموت في شعره، وكيف انقلبت الرؤية الشعرية عنده تبعا لدخوله في تجربة مغايرة. وفي هذا السياق يقول أدونيس عن زميله السياب: "كان في بداياته يطلب الموت، وهو في نهاياته ينتظره ـ يدعوه بشيء من اليأس، خاضعا للعادة الأبدية التي نسميها القبر. ومنذ أخذ ينتظر مجيء الموت، صار شعره يتبع لحظات أيامه، صار أضيق من الحياة وأقل. كان في بداياته يشعرنا بأنه يهجم على الحياة، يحيطها، يخترقها بنهر آسر من جدل العذاب والفرح، وهو في نهاياته يشعرنا بأن الموت يخيم في دمه ونبضه. الفتوة شيخت والمحارب استسلم. كذلك قصيدته: كانت شبكة فصارت خيطا. لم يعد فيها الزمان عاليا أو عميقا صار مستويا انبجاسا، بل أخذ يمتد سطحيا كزمن الآخرين. لم تعد القصيدة توقف الزمن أو تستلهمه أو تأسره في إيقاعها صار يفلت منها، ويجري فوقها

ويحرفها.."[1] هذا التوصيف النقدي ينطبق تماما على رؤية السياب للموت بالنظر إلى قصائده الأولى التي وظف فيها أساطير البعث والخلود أيام كان منتشيا بدبيب الصحة والحياة، ومتعلقا بمبادئ الماركسية والطموح إلى تغيير صورة المجتمع؛ وبالنظر كذلك إلى قصائده الأخيرة التي كتبها وهو على فراش المرض وقد بلغ منه الداء مبلغه بعيدا عن أسرته بلندن وبالكويت في رحلة علاجه الطويلة.

ونجد الرأي نفسه عند عبد الكريم حسن الذي يرى أن الموضوع المسيطر على مستوى دواوين السياب الشعرية كلها هو موضوع الموت. وهذا الموت يأخذ أشكالا متعددة بين مرحلة وأخرى من حياته؛ فهو إما يكون حبا مخفقا أو ثورة مقموعة أو غربة أو داء[2] وهذا التعدد الدلالي مرتبط بالتحولات الفكرية والوجدانية والصحية للشاعر. لذلك، فإن السياب الذي يقول:

بالعضل المفتول والسواعد المجدوله

هرقل صارع الردى في غاره المحجب

بظلمة من طحلب

وقام تموز بجرح فاغر مخضب

يصك (موت) صكة، محجبا ذيوله

وخطوه الجليد بالشفق والزنابق [3]

1- أدونيس ـ زمن الشعر ـ دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983، ص 219. أدونيس ـ زمن الشعر ـ دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة، 1983، ص 219.

2- عبد الكريم حسن ـ الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت 1983، ص 109 ـ 110.

3- ديوان بدر شاكر السياب ـ دار العودة ـ بيروت 1989، ص 271.

يكون هنا في موقع حيوي يسمح له بأن ينصت للموت في أقصى لغاته الممتزجة بدم الأسطورة وطراوة متخيلها. فبالموت يأخذ الموت أبعادا جمالية ودلالية تدمجه في صرح الرؤية الشعرية المخترقة واللاغية لكل أشكال التسطيح الذي تحدث عنه أدونيس، وهو يعطي رأيه في الشعر الذي كتبه السياب في أواخر حياته.. ثم عن اللجوء إلى هرقل وتموز في هذا المقطع هو اختيار للصلابة؛ ألم يقل هرقل مجيبا "تسيوس": "فليكن ما تريد. سأكون قويا وأنا أنتظر الموت"[1]، واختيار للخصوبة والتجدد من خلال استحضار جرح أدونيس. والصلابة والخصوبة معطيان يناقضان تماما الطرح الحسي لمفهوم الموت.

ففي قصيدة (النهر والموت) نجد السياب يحن إلى الموت حنين هرقل إليه، لأن "الموت من أجل الحقيقة أعمق ما يضيئها: يتلاقى الذاتي والموضوعي، ينوجد ما كان تصورا، ويتجسدن ما كان ممكنا بل يصير الإنسان كالنهر، كالماء: حيا، يولد من ذاته، يدخل في تكوين العالم، في نسيجه الكوني. الحقيقة الميتة تنقلب إلى موت حي. لا يعود هناك غير الماء غير الولادة المستمرة."[2]

لكن عندما يدرك الشاعر أن حياته شارفت نهايتها، وأن ليس بمقدور الجسد أن يشع بالحيوية والقوة، وأن الموت يحوم بجناحيه في انتظار الانقضاض على بقايا الروح الضعيفة، فإنه يحاول على مستوى الإبداع أن يفرز حصانة لغوية يواجه بها هذا المصير التراجيدي. وليست هذه الحصانة

1- إديث هاملتون ـ الميثولوجيا ـ ترجمة: حنا عبود ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق 1990، ص 253، واقرأ قصة هرقل كاملة في المصدر نفسه، من ص 247 إلى ص 268.

2- أدونيس ـ زمن الشعر (م. س)، ص 258.

اللغوية سوى العودة إلى أساطير البعث والتجدد، وإلى الرموز التي انتصرت على موتها أو دخلت في صراع مع الآلهة؛ نقصد بذلك تموز أورفيوس وإيكار والعازر.. فالتلبس بهذه الأقنعة ـ بشكل لافت ـ يظهر لنا الرغبة الملحة في تجاوز الكينونة البشرية المنذورة لموت حتمي. وكأننا بالشاعر، قد أدرك حقيقة ما ينتظره، وهو يحاول تخطي هذا الإدراك بمحو المعرفة، والعودة إلى بدائية تفسير العالم في الأزمنة الميثولوجية والتكيف معها.

ومن المؤلم أن نجد السياب الذي كان يستثمر الأسطورة لأغراض فنية ومعنوية دعما لمشروعه في الحياة والتغيير ولمؤازرة القوى التقدمية التي كانت تبشر بفجر جديد، يميل في أواخر رحلته إلى اتخاذ هذه الأسطورة ملاذا للصدع بخوفه الشخصي من النهاية؛ بل تغدو ـ من الناحية الفنية ـ متنا غير مندمج برؤيته الشعرية، أي أنها تبدو مقحمة بشكل خارجي، يقول في قصيدته (المعبد الغريق):

ليتني العازر انفض عنه الحمام،

يسلك الدرب عند الغروب،

يتمهل لا يقرع الباب: من ذا يؤوب

من سراديب للموت عبر الظلام ؟

لن تصدق أني..... ستهوي يداها

عن رتاج، وتصفر لي وجنتاها

ثم تركض مذعورة، تشد بخيط الدروب

نحو قبري، وتطويه حتى تمس الضريح الحطام[1]

1- ديوان بدر شاكر السياب ـ دار العودة ـ بيروت 1989، ص 261 ـ 262.

إن الأساطير التي كانت حافزا للشاعر على تخطي الهم الوجودي، وكانت استشرافا لزمن إيجابي ينحل من المواضعات المنطقية التي درج الناس على تصنيفها، أضحت نصا ملتزما بمتنه الحكائي غير قابل للانصهار أو للاستثمار الفني ذلك الذي كان السياب يعرف كيف يدمجه في نصوصه السابقة إدماجا كليا إلى درجة ذوبان الحدود واختفاء كل المؤشرات المحيلة عليه، مما يجعلـه ملكية فنية خاصــة.. فـ "العازر" ـ في هذا المقطع ـ يأتي مباشرا ومحافظا على شخصيته الدينية من أجل أن يحل محل الصوت الشعري أو لينوب عنه في اكتساب لحظة حيوية. لكنه سرعان ما يختفي لتبرز ملامح السياب وقد عاد من قبره ليتفقد أحوال زوجته أو ليدعوها إلى زيارة «ضريحه– الحطام». فالظاهر أن الداء الوبيل قد فعل فعلته وتمكن من تخريب الجسد، ولم يبق لصاحبه إلا الإذعان لمنطق الطبيعة البشرية التي تنام على شفا هاويتها. وهذا ما جعله ضحية السقوط في التعابير المباشرة:

يا للنهاية حين تسدل هذه الرئة الإكليل
بين السعال، على الدماء، فيختم الفصل الطويل
والحفرة السوداء تفغر، بانطفاء النور، فاها ـ
إني أخاف.. أخاف من شبح تخبئه الفصول!! [1]

هذا هو المثلث الذي أطر ما تبقى من رؤية السياب الشعرية: الداء –القبر– الخوف. وهو مثلث رهيب لن يكتفي بتنغيص اللحظات التي أمضاها الشاعر في انتظار الموت، بل تسرب إلى شعريته المتألقة وأعمل فيها

1– ديوان بدر شاكر السياب (م. س)، ص 45-46.

معاول الإفساد، وحولها إلى كلام مباشر فيه الكثير من الشكوى والتبرم، وفيه تدبيج للوصايا الأخيرة:

إقبال يا زوجتي الحبيبة
لا تعذليني ما المنايا بيدي
ولست لو نجوت بالمخلد.
كوني لغيلان رضى وطيبه
كوني له أبا وأما وارحمي نحيبه
وعلميه أن يذيل القلب لليتيم والفقير
وعلميه..[1]

لقد انتبه جبرا إبراهيم جبرا ـ صديق الشاعر الحميم ـ لهذه الحقيقة المرة عندما قال: "أليم جدا أن الشاعر الذي كان موضوعه الأول تجدد الحياة، وجد نفسه لثلاث سنوات طوال يتأمل وجه الموت وهو يحوم فوق رأسه. لقد نعى بدر شاكر السياب نفسه في قصيدة تلو قصيدة، مع وعي عنيف منه بغزارة الحياة."[2]

وإذا كانت هذه هي توجهات السياب في طرق موضوع الموت، فإن شعراء آخرين سواء من جيله أو من الجيل التالي، قد نوعوا في الموضوع، واقترحوا مفاهيم خضعت في أبعادها الجمالية والدلالية لطبيعة تكوينهم الفكري والإيديولوجي، فجاءت متراوحة بين الطرح الفلسفي والبعد

1- ديوان بدر شاكر السياب (م. س)، ص 221 ـ 222.

2- جبرا إبراهيم جبرا ـ النار والجوهر ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1982، ص 69.

الاجتماعي رغم ما يوحد هذه التجارب من قواسم مشتركة أسهمت في تكوينها طبيعة المرحلة التي كان يمر منها المجتمع العربي الحديث وكذلك تشابه المرجعية في المقروء وفي نمط العيش.

ولعل تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور واحدة من التجارب الأساسية التي طرحت موضوعة الموت بطريقة تراهن على المستوى الكمي بالنظر إلى وفرة النصوص التي حاورت معاني الموت وأجواءه، وعلى المستوى الدلالي وذلك باختيار الطرح الفلسفي الناتج عن تشبع الشاعر بنظريات فلسفية استفادها من فلاسفة معاصرين كنيتشه وغيره. ففي قصيدة (رحلة في الليل) التي يفتتح بها ديوانه «الناس في بلادي»، يختزل صلاح عبدالصبور - عبر التفاصيل المروية لحياة يومية رتيبة - رؤيته للوجود؛ وهو وجود موزع بين لعبة الشطرنج التي تتوالى فيها الحياة والموت وبين نزهة الجبل التي لا تتم لأن طارقا شريرا هو الموت، لا يكف عن إلقاء جملته الأثيرة: "إلى المصير!". إن القصيدة بمقاطعه الستة تقترح مفهوما فلسفيا ذا منزع وجودي للموت. ولا شك أن وصول عبد الصبور إلى هذه المرحلة التأملية لجدلية الحياة والموت يخفي وراءه كمّا هائلا من المرجعيات التي اكتسبها من خلال مقروءاته في الفلسفة المعاصرة، ونبرة التأمل في شعره معززة بميل واضح نحو الإنكار، لذلك تتميز نصوصه، في هذه المرحلة، بتوجه فكري يغطي على أية غنائية ممكنة. وهو نفسه يقول عن ذلك: ".. وكما تولد الحياة والموت في الجسم، نطفة أو جرثومة، ولد الإنكار في نفسي، لا أذكر كيف ترعرع حتى طلب أن يخرج، وخرج إنكارا كأوضح الإنكار، وربما كانت قراءة بعض بسائط الداروينية بتلخيص سلامة موسى، وقراءة نيتشه في صيحته المرعبة "إن الله قد مات!" هي التي دفعت بي إلى

الطرف الآخر من الموضوع. أصبحت أتزين بالإنكار وأجمع القرائن عليه من كل الفلسفات والأفكار كما يجمع المدعي أدلة الاتهام، واطمأننت أو حاولت أن أطمئن إلى هذا الموقف."[1]

ومع هذا الموقف المتشكك، نظر صلاح عبد الصبور إلى الموت نظرة الساخر من الوضع العبثي الذي يعيشه الكائن بين لعبة السواد والبياض:

«الرخ مات - لا تُرَعْ - فالشاه ما يزال»
والشاه بالبيادق التأم
«إلى اللقاء»
وافترقنا
«نلتقي مساء غد»
لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض
وبعد غد!
وبعد غد!
سنلتقي...
إلى الأبد....[2]

وقد نستشف من هذا المقطع شعورا عارما بالإحباط، وإحساسا بتصدع الثقة في الوجود. وهذه النغمة تكاد تنسحب على معظم القصائد

1- صلاح عبد الصبور - حياتي في الشعر - دار إقرأ - بيروت 1981، ص 114-115.

2- صلاح عبد الصبور - الناس في بلادي - ديوان صلاح عبد الصبور - المجلد الأول والثاني - دار العودة - بيروت 1988، ص 13.

التي تضمنها ديوانه (الناس في بلادي)، والتي كتب معظمها في الخمسينات. إنها وجودية مبررة بهيمنة البؤس على المجتمع تحت سماء لا تشغل نفسها بما يحدث:

بالأمس زرت قريتي، قد مات عمي مصطفى
ووسدوه في التراب
لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللّبِن)
وسار خلف نعشه القديم
من يملكون مثله جلباب كتان قديم
لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)
فالعام عام جوع
وعند باب القبر قام صاحبي خليل
حفيد عمي مصطفى
وحين مد للسماء زنده المفتول
ماجت على عينيه نظرة احتقار
فالعام عام جوع...[1]

ثمة، إذن، تماه بين الموت وبين البؤس الاجتماعي، لكن هل سيخلد الشاعر إلى هذه الفكرة؟ الواقع أن الشعراء، وبفعل تطورهم الفكري ونضجهم الوجداني بالإضافة لى تنوع مرجعياتهم، ينتقلون من ضفة إلى أخرى، ومن معتقد إلى معتقد آخر أشمل وأعمق. ذلك أن حدة الإنكار قد

1- المصدر نفسه - ص 31-32.

خفت لدى الشاعر صلاح عبد الصبور، واتضح له في آخر المطاف أن "الله لا يعذبنا بالحياة، ولكنه يعطينا ما نستحقه، لأنه قد أسلمنا الكون بريئا، مادة عمياء نحن عقلها، فماذا صنعنا به على مدى عشرات القرون، وقد كان باستطاعتنا أن نجعله جنة وارفة ظلال العدالة والخير والمحبة. لقد لوثناه بالفقر والاستعباد والطغيان. لم يبق لنا على مائدة الحياة سوى الجيف لأنها هي ما نستحق."[1]

هنا، يعثر الشاعر على الإجابة الصحيحة عن أسئلة طالما حيرته فرمى بها إلى السماء. وهنا أيضا امتلك شجاعة الإحساس بمسؤوليته بوصفه إنسانا أودعه الله كنز العقل في كون خام محتاج إلى من يحوله إلى جنان، ويملأ رحابها خيرا وعدلا. هكذا تغيرت نظرة الشاعر إلى الموت، أي أنه كان يخشى ملاقاة موت لا يستحقه:

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتاني الموت، لم يجد لدي ما يميته،

وعدت دون موت

أنا الذي أحيا بلا أبعاد

أنا الذي حيا بلا آماد

أنا الذي أحيا بلا أمجاد

أنا الذي أحيا بلا ظل... بلا صليب[2]

1- صلاح عبد الصبور - حياتي في الشعر، ص 120 - 121.

2- صلاح عبد الصبور - أقول لكم - ديوان صلاح عبد الصبور - المجلد الأول والثاني ص 149.

إن وراء هذه الصور تناغما فلسفيا متسقا تموج به ذات الشاعر، ولا يمكن أن يختزل إلى مجرد الإحساس بالحزن أو الخوف من الموت؛ بل هناك تمثل عميق وفلسفي لظاهرة الموت يخفي وراءه وقوف الذات على هاوية حقيقة وجودها.

لقد شاع موضوع الموت في الشعر العربي المعاصر بتنويعات شتى يطول الحديث عنها؛ وهي تنويعات محكومة بتوجهات الشعراء الفكرية والوجدانية. فالشاعر أحمد عبد المعطي حجازي يرى الموت قابعا في قاع مدينة لا تعترف بإنسانية من يحل بها:

الموت في الميدان طَنّ

الصمت حط كالكفن

وأقبلت ذبابة خضراء

جاءت من المقابر الريفية الحزينه

ولولبت جناحها على صبي مات في المدينة

فما بكت عليه عينْ![1]

إن حدث الموت ليس مهما في ذلته، ولكن وقوعه في المدينة هو البؤرة التي ينصرف إليها اهتمام الشاعر، فأفدح من موت هذا الصبي موت مجازي أشد مضاضة وألما، هو أن الصبي الممدد على قارعة الطريق لا يعرفه أحد.. فـ «الناس هنا بلا أسماء، لأنهم كثيرون متزاحمون، وكل مشغول بنفسه عن الآخرين... من هو الطفل الذي داسته العربة؟ من صاحب ذلك

1- المصدر نفسه ـ مقدمة الديوان بقلم: رجاء النقاش ـ ص 25.

الدم الوردي الصغير الذي داسته أقدام قاسية ممزقة ومزجته بالتراب والغبار والزحام؟.. من أمه ومن أبوه ومن شقيقته وشقيقه؟... لا أحد يعرف، لأن الناس هنا لا يعرفون الأطفال، ولا يعرفون آباء الأطفال وأمهاتهم... لقد مات الولد الصغير وحمل معه سره.» إنه موت يومي تمعن عجلة المدينة ودواليبه في جعله تافها.

أما الشاعر أمل دنقل فيخصص مجموعة شعرية كاملة هي "أوراق الغرفة 8"[1] ليصور عبرها فجائية الموت، وكأنه بذلك بسعى إلى تبرير مصيره الوشيك وهو يصارع المرض على فراش المرض، أو يلتمس مؤازرة نفسية تشعره بأنه ليس وحيدا في هذا المصاب. لذلك يشبه الموت بصبي يرمي العابرين بالحصى دون أن يحدد هدفا معينا، فيكون الطفل ـ الموت شبيها بناقة زهير العشواء: من تصب تمته ومن تخطئ يعمر، يقول أمل دنقل من قصيدة (لعبة النهاية):

في الميدان يجلس،
يطلق ـ كالطفل ـ نبلته بالحصى..
فيصيب بها من يصيب من السابلة !
يتوجه للبحر،
في ساعة المد:
يطرح في الماء صنارة الصيد،
ثم يعود..

1- أمل دنقل ـ أوراق الغرفة 8 ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ دار العودة (بيروت) ومكتبة مدبولي (القاهرة) 1985، ط2 ـ ص 357.

ليكتب أسماء من علقوا
في أحابيله القاتلة![1]

فمن خلال الصورتين المرسومتين للموت نستنتج موقفا يكاد أن يكون عدميا، فهو موت عشوائي لا يتخير ضحاياه، ولا ينتظر سلطة سماوية لكي يحدد هدفه بدقة، وطبيعي أن تشيع هذه الرؤية عند شاعر يكتب تحت تأثير إحساس حاد بالموت رغم أنه عاش عمره منافحا عن الموت البطولي في ساحة الاستشهاد. فهي إذن رؤية شاعر غامت ظلال الحياة في عينيه وصار يكتب الحقيقة التي وضعته التجربة في أتون نيرانها.

هكذا نلاحظ أن مجموعة من الشعراء الذين كانوا بالأمس القريب ينزعون إلى استلهام أساطير البعث والخلود واثقين من حمولتها الرمزية التي تستطيع أن تزرع في إرادة الشعوب بذور ولادة جديدة، قد أصبحوا ـ تحت تأثير واقع ذاتي أو اجتماعي حاد ـ يخلعون رداء الأساطير ليركبوا تجربة مغايرة. وبعضهم استبدل بالفعل ممارسته الإبداعية في ظروف لم تعد فيها الكلمة الشعرية وفية بوعدها، وهذه حال الشاعر خليل حاوي الذي لم تسعفه أساطير قصائده في إبلاغ نواياه أو في طرد أحذية الغزاة الصهاينة من وطنه، فالتجأ إلى احتجاج أقوى من الكلمة بأن أطلق رصاصة على رأسه مؤثرا الانسحاب بعد أن أيقن بعجز الشعر عن إحداث التغيير المناسب في اللحظة المناسبة. وانتحار الشاعر خليل حاوي سلوك صادر عن نفس خبيرة بالموت في أبعادها الواقعية والرمزية؛ خصوصا وهو الشاعر الذي كان يحسن الإنصات إلى أساطير الموت والانبعاث. فكان يستحضر تلك

1- المصدر السابق ـ ص 375.

الأساطير في نصوص هي أقرب إلى لغة الابتهال والتوسل، وكأننا به مصدق لإمكان عودة زمن الأساطير من أجل تصحيح الأخطاء المتراكمة، وبعث ما مات من حضارتنا العربية. ويبدو أن تصديقه لم يطل، فآثر أن يبتكر أسطورته الشخصية من خلال انتحاره، "لقد بحث في كل الاتجاهات، وعندما اكتشف الصمت والعجز والتخاذل، قرر أن يرفع صوته بالرفض، وكانت رصاصة بندقيته هي القرار والفعل، حيث انتحر يوم 6 يونيو سنة 1982 نيابة عن الكثيرين، واحتجاجا على الكثيرين. وكانت تلك الرصاصة آخر إبداعاته."[1]

1- حسن الغرفي- أسئلة الشعر- مطبعة الأفق- فاس 1997، ص 81.

الفصل الثاني

أساطير الفناء والخلود في شعر أدونيس

على سبيل التمهيد

تحضر الأسطورة في شعر أدونيس باعتبارها عنصرا مؤازرا للغة الشعرية، أي بما هي استعارات قابلة لاحتضان الشحنات الدلالية الجديدة وبشكل يجعلها خاضعة لرؤية الشاعر وتابعة لأنساقه اللغوية، أو لنقل مع **هنري ميشونيك** إنه يعيد من جهته ابتكار الأسطورة متبعا مسارا تخييليا[1]. وربما كان في هذا الابتكار الجديد للأسطورة ظفراً باللغة التي طالما بشر بها أدونيس أو حلم بها. وهي لغة تعيده إلى نفسه وإلى الحياة، لغة لا يفهمها الموت، لا يفهمها على الأقل، بمثل السرعة التي يفهم بها لغة الكلام[2].

واضح أن أدونيس يبحث عن لغة تستعصي على الموت، ولذلك فهو مطالب بأن يضمن لها عناصر الحياة الأبدية، ومن أجل ذلك عليه أن يترك جانبا ترصيف أحداث الواقع في لغة شعرية جاهزة، ففي هذه الأحداث وفي تلك اللغة بذور موت تنمو وتعرش كلما استقام النموذج في شكله النهائي. وعليه في المقابل أن يدع التجربة وحدها تشكل لغتها المفتوحة على أفق يعج بالمتغيرات والاحتمالات[•]. وقد سمى صلاح فضل هذا التشكل اللغوي المفتوح بالشعر التجريدي عند أدونيس، إذ يقول:

1- هنري ميشونيك: شرق الشعر (مقال) - مجلة فصول - عدد خاص (الأفق الأدونيسي) - المجلد 16 - خريف 1997 - ص 379.

2- أدونيس - زمن الشعر - دار العودة - بيروت 1983 - ص 177.

•- يقول أدونيس في كتابه (زمن الشعر)، (م. س)، ص 320: "هل تريد أن تكون شاعرا؟ إذن، قلد بشكل شخصي جدا شعراء لم يولدوا بعد، وقد يولدون بعد أن تموت."

"إن الشعر التجريدي الحداثي لم يعد تجربة في الحياة بقدر ما أصبح تجربة في اللغة وعملا في الثقافة، وأن الأقنعة التاريخية والأسطورية التي يستحضرها لا تلبث أن تتلاشى وتضيع، كما تضيع بالتصادم السياقات التي يقتطع منها إشاراته ورموزه، ولا تبقى بعد ذلك سوى عملية تثوير اللغة مصدرا منظما لجمالية هذه الشعرية."[1]

من هنا يتسع مفهوم اللغة الشعرية، فلا يعود محصورا في مفردات المعجم ومدلولاتها المنزاحة، بل تنضم إليها كل الإشارات والرموز التي يتم اقتطاعها من مصادرها الثقافية المتنوعة؛ وهو مفهوم طالما صاغه أدونيس للشعر في أكثر من مناسبة، فالشعر ـ عنده ـ يصدر عن حساسية ميتافزيقية، تحس الأشياء إحساسا كشفيا[2]، ذلك أنه يغير إيقاع نقل الواقع بإيقاع إبداعه، ويجد واقعا أغنى وراء وقائع العالم[3].. بمعنى أن القصيدة حركة باطنية تستثير كل الطاقات الكامنة في الشاعر لكي يشكل باللغة العوالم التي يتوق إلى تحقيقها، باعتبار أن الكلمة في الشعر ليست عرضا دقيقا لفكرة أو موضوع، وإنما هي رحم لخصب جديد[4]؛ لذلك يصبح الشعر في ضوء هذه المقولة سؤالا يطرح على النفس وعلى الآخرين في آن[5]. فلغة الشعر الحديث لغة ثورية لا تعبر عما كان، بل توحي بما يكون. وتأسيسا على ذلك فإن «ما كان» مرهون للموت والزوال، أما «ما يكون» فينفتح على المستقبل والاستمرارية.

1- صلاح فضل ـ أساليب الشعرية المعاصرة ـ دار الآداب 1995 ـ ص 192.

2- أدونيس ـ زمن الشعر ـ (م. س) ـ ص 10.

3- المرجع نفسه ـ ص 11.

4- المرجع السابق ص 17.

5- المرجع نفسه ـ ص 144.

إن أدونيس في سياق مشروعه الإبداعي والفكري العام يبحث عن لغة يتسع مجالها للحياة باعتبارها إطارا حركيا متجددا. وبوصفه ذاك، فقد كان عليه أن يواجه أشكال الموت المادي والمعنوي بكل ما يملك من أسلحة فنية ومعنوية، "فالمـوت عنده ليس حدا للحيـاة بل علوا وسموا بها"[1]، وإذا، فلا مناص من إعادة النظر في مفهوم الانعكاس وذلك عن طريق خلق تأويل جمالي لظواهر الوجود، ومن ثمّ الاجتهاد في تحقيق انتقال مطرد من موت الجسد إلى تحنيـط الروح، بالمعنى الإيجابـي للفظة (تحنيط) .

يتقدم أدونيس في هذا المسعى محتميا بالأساطير القديمة التي حلت لغز الموت بطريقتها، وأكسبت الأبطال حصانة قوية ضد خطر التلاشي والانمحاء. إلا أن احتماءه يكتسب أصالته من طبيعة انتقاءاته، ومن طرق الاستثمار الجمالي للمادة الأسطورية المنتقاة. ذلك أن أول خطوة ينبغي مراعاتها في دراسة نصوص الشعراء الذين وظفوا الأساطير ـ وما أكثرهم في تجربتنا الشعرية المعاصرة ـ هي نوعية الاختيارات التي آثروها دون غيرها في علاقتها بالسياق الدلالي الذي يحكم النصوص. وهل ثمة ضرورة لهذا الاختيار أو ذاك، وهل تمتلك الأسطورة المحظية شحنة رمزية كافية لملء النسيج اللفظي بما يطمح على بلوغه ؟ للجواب عن هذا السؤال، ينبغي في البداية استعراض الدوافع الفكرية والجمالية التي دفعت بأدونيس إلى الانتباه المبكر إلى علاقة الشعر بالأسطورة، وإمكانية إقامة زواج فني بينهما، يسفر عن بزوغ لغة جديدة، تذوب الحدود فيها بين التجربة الذاتية وبين النموذج الأصلي الذي تجلوه المحكيات الأسطورية:

1- خالدة سعيد ـ البحث عن الجذور ـ دار مجلة شعر ـ بيروت 1960، ص 33.

ـ الرغبة في تطوير اللغة الشعرية من خلال الانتقال بها من اللغة المعبرة عن حالات كائنة إلى لغة مختلفة تخلق الحالات الممكنة، حيث لا يتحقق لها ذلك إلا بالعبور الفني بموحيات التراث الأسطوري.

ـ كون الأسطورة معينا لا ينضب من الأبعاد الرمزية المفتوحة، باعتبارها نسقا مفسرا لمختلف التجليات الوجودية والنفسية والكونية. فمشكلات مبدع الأساطير ومعاناته الفكرية في كون أخرس، هي ذاتها التي يعيشها الإنسان المعاصر. ثم إن مبدع الأساطير قد حقن محكياته بإكسير معنوي جعلها تخترق الزمان والمكان دون أن تتعرض للعطب ودون أن تفقد عنفوان الدلالة وقوة الرمز.

ـ التشابه المطلق بين روح الأسطورة وبين روح الشعر من حيث المصدر (التخيل) والطريقة (البناء اللغوي المستند إلى سنن وقواعد) والوظيفة (تفسير العالم والكشف عن مجاهله الميتافزيقية).. بالإضافة إلى اقتدار كل واحد منهما على احتضان الثاني. فقد كان الشعر في زمن سيادة الأساطير قالبا تعبيريا للمادة الأسطورية؛ ثم تغيرت العلاقة ـ تناوبا ـ فصارت الأسطورة شكلا فنيا لبلوغ الغاية في تحقيق أقصى درجات الكثافة الشعرية، فالعودة إلى الأسطورة هي "رحلة عبور من حاضر ميت إلى المنبع الخالد للحياة" [1].

ـ الاحتماء بالأسطورة هروبا من بشاعة الإحساس بالفناء والاندثار، وهو على كل حال هروب لغوي يمكن الشاعر ـ مؤقتا ـ من التحليق في فضاء الخلود من خلال معايشة الشخوص الأسطورية التي لا تموت، ولذلك يعمد أدونيس في كثير من قصائده إلى توظيف تقنية القناع، لأنها تتيح له

1- جيمس ب. كارس ـ الموت والوجود ـ ترجمة: بدر الديب ـ المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998 ص 102.

التوحد الكلي بهذه الشخصية، فتختفي كل أعراضه البيولوجية التي تحمل في جنباتها بذور الموت. و"قد عد «كاسيرر» الفكر الأسطوري بأجمعه إنكارا عنيدا لظاهرة الموت، وأقوى تأكيد للحياة عرفته الحضارة الإنسانية"[1].

ـ توافق ملحوظ بين تجارب أدونيس الذاتية وتجارب عصره، وبين بعض النماذج الأسطورية. فمن الأولى يمكن ربط أكثر من علاقة بين موت والد أدونيس حرقا في حادث مؤلم وبين أسطورة (الفينيق). ومن الثانية يمكن مماثلة شيخوخة الحضارة العربية وموتها والرغبة الطموحة إلى انبعاثها من جديد بأسطورة (أدونيس) التي جسدتها بيئات حضارية قديمة (اليونانيون، السوريون، المصريون..) من خلال ابتداع نموذج الإله الذي يموت وينبعث في كل دورة سنوية. فـ (أدونيس) هو تموز وبعل وآتيس، اختلفت التسميات والمسمى واحد.

وهكذا وجد الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس) مادة أسطورية خصبة تناسب انشغالاته بالمكابدات الذاتية والموضوعية، فأضفى عليها من فنه ما أكسبها توهجا جديدا. فحسب خالدة سعيد أن الشاعر الحقيقي "هو الذي يعرف ما يستعين به ومتى وإلى أي حد. جمال الأسطورة لا يشفع به أبدا، شاعريته وحدها تلتقط اللمحات الموحية، تحملها التجربة الحية، ونحيطها من وهجها بطابع شخصي، بدل أن تقذفها إلى القارئ مادة خاما."[2]

1- ريتا عوض ـ أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1978، ص 40.

2- خالدة سعيد ـ البحث عن الجذور ـ (م. س)، ص 23.

ولعل أهم الانشغالات التي هزت كيان أدونيس منذ بداياته الشعرية إلى الآن هي قضية الموت التي أفرد لها حيـزا كبيرا ضمن نصوصه الإبداعية، كما شملها اهتمامه النظري بعناية ملحوظة، علما بأن المشروع الأدونيسي في شقيه الإبداعي والنظري تنتظمه وحدة متكاملة. ولذلك جاءت رؤيته الجمالية للموت مدعومة بطروحاته الفكرية والنقدية.

ويستقي أدونيس مفاهيمه للموت من المرجعية الثقافية الواسعة التي تشرب بها فكره، ونما على أنساغها وجدانه. فالمعروف أن شاعرنا واسع الاطلاع على التراثين العربي والغربي. كما أن انجذابه للفلسفة والتصوف وتاريخ الأديان غذّى طموحه الهائل إلى سبر أغوار مجاهل الروح، ومكنه من طرح أسئلة جديدة تحاول الاقتراب من المنطقة القلقة التي وجد الإنسان فيها نفسه وحيدا أمام حيرته الوجودية؛ هناك حيث الموت لا يشكل هاجسا بيولوجيا أو خوفا غريزيا يهدد لحظته بصدفة الانطفاء والعدم، بل هو خوف من زوال بهجة الإبداع ونشوته " إن الشاعر يخاف الموت، ولكن خوفه ليس إلا قلق الخلق نفسه. فهو يخشى أن يأخذه الموت قبل أن يستنفد الطاقة الخلاقة الكامنة فيه."(1)

لقد تعلم أدونيس من آراء هيدغر ونيتشه والمتصوفة المسلمين المفهوم الأعلى الذي يجعل الموت سموا بالحياة لا وجها مقابلا لها. ولا يتحقق هذا السمو إلا بالذهاب باللغة الشعرية إلى أقصى حدود التجريد لكي تضمن هذه اللغة خلودها عندما تكنس عجلة الزمن ركام الألفاظ التي أسندها شعراء مؤقتون لوقائع لم تستطع الصمود أمام حتمية الزوال. والتجريد هنا لا يعني فقدان الدلالة أو إسقاط رهان الصيرورة الواقعية من الحسبان، وإنما هو

1- خالدة سعيد ـ البحث عن الجذور (م. س). ص 34.

تحصين المعنى الأول بالمعنى الثاني أو بالمعاني المفتوحة على لا نهائيتها، وفق سنن يؤمّن للشاعر ترتيب فوضاه الجمالية، وإلجام شلال الاعتباطية خشية الوقوع في حدود السوريالية المتطرفة. "غير أن أدونيس، أحيانا، وعلى نحو متزايد يندس بين الأدغال، بين الأغصان الملتفة، ويغيب عنا في كثافات تمنع عنا رؤيته، ولا يدلنا على استمرار وجوده فيها إلا صوت حركته ـ صوت الأغصان وهي تخشخش وتفح من حوله، وصرخة منه تبدر بين آونة وأخرى، تذكرنا بأنه ما زال يتلفلف حيث لا نؤمل له أو لنا أي كشف أو تحقيق، ونخشى عليه حينئذ غائلة الوحوش."[1] والجلي هنا، أن جبرا إبراهيم جبرا يحاول ـ وعلى نحو تصويري ـ أن يجد هيئة لأدونيس في شعره الغامض، ذلك الذي اختار لغة تختبر كل إمكانياتها الخبيئة حتى تصبح متجاوزة للنزعة التعبيرية التي ترتفع بالواقع إلى سطح اللغة، وحتى تقوى على مراوغة آفة التلف والفناء. فهاجس الموت والرغبة في الخلود هما اللذان دفعا الشاعر إلى ابتكار مفهوم جديد للشعر والبحث في سياقه عن لغة تليق بكنهه. وليست هذه اللغة سوى تلك الدلالات الموغلة في الإيحاء والناجمة عن التوظيف الجديد لمفردات اللغة بعد اطّراح معانيها القاموسية، وبعد إنشاء علاقات جديدة بينها في سياق التركيب. ولا يبقى بعد ذلك إلا أن يحقن الشاعر تراكيبه بمحلول جديد يكون قد اعتصره من أساطير الموت والخلود حتى تجيء القصيدة مفعمة بالتفسير الجمالي للعالم. وأدونيس نفسه يشير إلى أن الكتابة في موضوع الموت ينبغي أن تكون مخالفة للشكل الانعكاسي الذي ألفناه عند كثير من الشعراء، حيث يقول:

1- جبرا إبراهيم جبرا ـ النار والجوهر، دراسات في الشعر ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1982، ص 78.

"الشخص الذي يقرأ، مثلا، قصيدة (أو يكتب قصيدة) عن الموت، فإنه لا يسلك بالضرورة عمليا، أي لا يقوم بعمل مادي يطابق انفعاله الجمالي بالموت."[1] ذلك أن المجهول الذي يحيط بالموت يجب أن يواجه بلغة أو بتلق يكافئه في الصفة، أو أن يسخر الشاعر والقارئ ـ على حد سواء ـ كل قدراتهما التخييلية في محاولة للكشف عن ذلك المجهول أو للتكيف معه على الأقل ؛ إذ ليس هناك إجماع في مجال الكتابة التخييلية على مفهوم موحد للموت . ويمكن أن نرد هذا الاختلاف إلى تنوع المرجعيات التي يصوغ الشعراء المعاصرون على ضوئها مفهومهم للموت. أو لأن "فضاء الموت موشوم بفرديــة الذات الكاتبة، وهذا ما يجعله مؤرخا بالنصوص التي تكتبه، في الزمان والمكان ينعقد، ومن الجسـد الفردي يكتسب تميزه من فترة لأخرى ومن مكان لمكان"[2].

1- أدونيس ـ الثابت والمتحول ـ ج 3 ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الرابعة 1983، ص 244.

2- محمد بنيس ـ الشعر العربي الحديث: بنياتها وإبدالاتها (الشعر المعاصر) ـ (م. س) ـ ص 212.

المبحث الأول:

أساطير الفناء والخلود

قد يوحي العنوان ـ أعلاه ـ بكوننا عازمين على دراسة كل الأساطير التي استثمرها الشاعر فنيا في نصوصه، ولذلك نسارع إلى التنبيه إلى أن ذلك مطلب عزيز تتعذر الإحاطة به في حيز لا يشكل إلا جانبا من عمل متعدد الجوانب والتشعبات. ثم إن تركيزنا على عدد محصور من هذه الأساطير، يسعى إلى تسليط الضوء على نماذج دالة، استأثرت باهتمام الشاعر في معظم مراحله الشعرية، نظرا لخصوبتها الرمزية، ولمرونتها في التكيف الفني داخل نصوص أدونيس.

وهكذا سنحصر دراستنا في ثلاثة نماذج وجدناها تلح على الشاعر في معظم مراحله الشعرية من ناحية؛ ومن ناحية أخرى تعتبر هذه النماذج وثيقة الصلة بإشكالية الفناء والخلود. وهي:

- الفينيق.
- أدونيس.
- أورفيوس.

علما بأن هناك أساطير أخرى تظهر من حين لآخر في نصوص الشاعر، ولكن بوثيرة أقل حدة، أو تأتي مكملة للرؤية التي تبلورها النماذج الأساسية السابقة. وإذا كان أدونيس لم ينفرد بهذه الأساطير توظيفا واستثمارا، إذ هناك شعراء كثيرون ـ في شعرنا العربي المعاصر ـ وجدوا فيها معينا لا ينضب من إيحاءات والدلالات الرمزية، ويمكن أن نستدل على ذلك بنصوص بدر شاكر السياب، وجبرا إبراهيم جبرا، وعبد الوهاب البياتي، ويوسف الخال وغيرهم؛ فإنه يتميز عن هؤلاء الشعراء بطريقته الخاصة في التوظيف الفني، وبقدرته على الذهاب إلى نقطة قصوى في إقامة تداخل جمالي بين المتن الأسطوري وبين الممتلكات اللغوية الخاصة، بشكل يؤسس لاندماج كلي بينهما، ويجعلهما يتآزران ـ في لحظة واحدة ـ في خلق رؤية وجدانية وفكرية تذوب فيها الحدود بين المتخيل الغيري وبين المتخيل الذاتي؛ فينتج عن ذلك نص مكتمل وعام، يمكن وسمه بـ "النص الثالث".

ومن أجل الكشف عن تقنيات التداخل الأسطوري وآليات بناء الدلالة الجمالية للفناء والخلود في شعر أدونيس، يجمل بنا ـ في البداية ـ أن نتعرف على النصوص الأسطورية الأصلية الخام، لنتمكن فيما بعد، من ملاحظة التحول الذي يطرأ عليها، وينقلها من وضعها البدئي إلى خضمّ الاشتغال الشعري تبعا للخصوصية الفنية الأدونيسية.

أ ـ أسطورة الفينيق:

يروي القزويني في كتابه «عجائب المخلوقات» "أن العنقاء أعظم الطيور جثة، تخطف الفيل. وعند طيرانها يسمع من ريشها صوت كهجوم السيل، وأن عمرها ألف وسبعمائة سنة، وأنها تتزاوج إذا أتى عليها خمسمائة

سنة، فإذا حان وقت بيضها يظهر بها ألم شديد، فيأتي الذكر بماء البحر في منقاره ويحقنها به فتخرج البيضة عنها. فيحضن الذكر، والأنثى تمشي وتصيد. ويفرخ البيض بمائة وخمس وعشرين سنة. ومتى كبر الفرخ، فإن كان أنثى، فالعنقاء الأنثى تجمع حطبا كثيرا، والذكر يوقد بمنقاره نارا ويضرم ذلك الحطب والأنثى تدخل تلك النار وتحترق، والفرخ يبقى زوج الذكر. وإن كان الفرخ ذكرا فالعنقاء الذكر يفعل مثل ذلك، ويبقى الفرخ زوج الأنثى. وقد ذكروا في العنقاء أقوالا أعجب مما ذكرنا لكنها لم تكن مسندة إلى قائل يعتمد، فاعتمدنا على هذا القدر."[1]

وإذا كان التصنيف العربي يسمي هذا الطائر بـ "العنقاء"، فإن الغربيين يطلقون اسم "الفينيكس" على طائر شبيه بالعنقاء، وهو "طائر بحجم النسر ذو عرف وهاج وثرعلة ذهبية، وريش بلون البرفير، وذنب أبيض موخوط ببعض أرياش حمراء، وعينيين براقتين كالنجوم. كان إذا شعر بدنو أجله بنى عشه بغصون يطينها بالطيب ويعرضها لحرارة الشمس فتلتهب ويحرق نفسه حيا فيها. ثم تتكون من رماده شرنقة تنشق عن "فينيكس" جديد يحمل بقايا أبيه إلى هيكل الشمس."[2]

واضح، من سيرة هذا الطائر الغرائبي، أن الأسطورة العربية والأسطورة الغربية تتقاطعان في الجوهر، وتختلفان في التفاصيل. وكل واحدة منهما تصدر عن النموذج الأصلي القابع في تكوينها الثقافي والديني. فالذي يجمع بينهما هو الإقبال على إحراق النفس عن طواعية وجرأة منقطعة

1- القزويني ـ عجائب المخلوقات ـ الجزء الثاني، ص 244 و 245، نقلا عن خالدة سعيد ـ البحث عن الجذور (م. س)، ص 83.

2- خالدة سعيد ـ البحث عن الجذور (م. س)، ص 82.

النظير. لكن الوازع من الإقدام على هذا العمل الجريء يذهب بهما إلى حدّ الاختلاف الكبير، ذلك أن العنقاء تستهدف من عملها أن تحافظ على النوع لكنها ترفض مراكمة الجنس، ويكون الاحتراق مجرد وسيلة للتخلص من فائض الطيور، فيخفت الجانب الرمزي فيها إلى درجة كبيرة. بينما ترتقي أسطورة "الفينيكس" أو "الفينيق" إلى مستوى الدلالة العميقة المنفتحة على فضاء مقدس مرتبط بالعبادات القديمة في البيئة التي أوجدت هذه الأسطورة؛ ويتمثل ذلك في حمل "الفينيق" المنبعث من الرماد لبقايا أبيه المحترق على هيكل الشمس. فيكون الموت احتراقا ـ هنا ـ نوعا من التضحية والفداء، وتستمر هذه التضحية مركوزة في كل طائر جديد؛ لأنه عندما يشعر ـ كالأب ـ بدنو الأجل سيقوم بنفس الطقوس النذرية إخلاصا لمعتقدات السلالة! وتصبح الأبوة المحترقة طقسا متوارثا إلى الأبد. وهكذا تعتبر هذه الأسطورة، عبر ما يعتمل في مولدها لدلالي من شحنات معنوية ورمزية، ناجحة في السيطرة على الموت كمصير مجهول، وفي إخضاعه إلى أن يصير ممارسة حرة وليس قدرا متوقعا، ولكن يخشى حدوثه.

والذي يهمنا ـ هنا ـ أن الشاعر أدونيس قد مال في نصوصه الشعرية إلى توظيف النموذج الغربي، لأنه يستجيب لطموحاته في تشكيل مفهوم فلسفي وجمالي للموت. فمن الناحية الفلسفية "يجسد فيها "أسطورة الفينيق" مشاكل إنسانه، مشاكل الموت والتجدد، والفراغ وغربة الفن، والبطولة والمحبة الفادية، وصور الموت المتعددة في مجتمعه."[1] أما من الناحية الجمالية، فإن أسطورة الفينيق تجيء" هيكلا لمعانيه متوحدا معها توحد اللغة والفكرة، فتبدو نار الفينيق وكأنها تجري في عروق

1- المرجع نفسه ـ ص84 ـ 85.

القصيدة"[1] وقد ألمحنا سابقا إلى الحافز المرجعي الذي كان له الدور الكبير في توجيه أدونيس إلى منابع هذه الأسطورة، ورأينا أنه يتمثل في التجربة القاسية التي عاناها أدونيس، وهو يرى أباه يحترق، وقد أحاط به اللهب واشتعلت النيران في كل جسده خلال حادث مؤلم. لذلك تغدو العودة إلى هذا النموذج ضربا من الاحتماء بالمعتقد الأسطوري، وطريقا لمواجهة هول الحادث والتكيف الوجداني معه. فتكون وصية الأب المشاهدة من خلل اللهب تعليما للإبن وحثا له على إعادة الأمانة إلى أصلها، وذلك بمواصلة مشروع الحياة وسط دفق نيران المعاناة وتحت وهج الشمس ـ جوهر هذا الوجود.

ب ـ أسطورة أدونيس:

ألمحنا في بداية هذا الفصل إلى الاختيار الوجودي الذي ربط الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس) نفسه به، منذ أن تفتق وعيه الشعري. ولم يكن هذا الاختيار الوجودي سوى التلبس بإحدى الأساطير الإغريقية، وجعلها عنوانا لكيانه بأتمه. وهي أسطورة "أدونيس" التي اتخذت في البيئات الحضارية الأخرى اسم تموز وبعل وأتيس. فالشاعر لم يكفه أن يجعلها مصدرا مناصصا لقصائده، فعمد إلى تبنيها كاسم شخصي تيمنا بالدلالة العميقة التي تشع بها هذه الأسطورة. فهي نموذج أصلي يختصر حركة الكون، ويضبطها على إيقاع التجدد والتحول المستمرين. بل أكثر من ذلك تتضمن هذه الأسطورة دلالة تفوق الإنسان على الموت عن طريق نسف مفاهيم الفناء والعدم التي تنشأ عنها. ثم عن مغزى هذه الأسطورة الكامن في

1- المرجع نفسه. ص 85.

اندثار الجسد وبقاء الروح، ينسجم تماما مع بعض معتقدات الشاعر التي استقاها من بعض الفلسفات والأديان الوضعية، كالعود الأبدي عند فريديريك نيتشه، وفكرة انبعاث الروح في كيانات جديدة عند البوذيين..

إن قيمة الأساطير تتأسس في رصيدها الرمزي الذي لا ينفد. كما أن دلالتها يمكن أن تسعف التجربة الذاتية لفرد يبحث عن موت جميل ينسجم مع تطلعاته إلى سبر أغوار الماوراء، والظفر بتأويل إيجابي لمغاليق ميتافيزيقية لم يستطع العلم ـ إلى الآن ـ وضع قدمه في عتبتها الأولى. وهي أيضا تسعف التجربة الجماعية ضمن منظور حضاري وإيديولوجي، يتيح فتح الأمل لانبعاث حضارة أماتتها التقلبات التاريخية وعصفت بكيانها رياح الزمن العاتية. وتلك حقيقة الحضارة العربية في العصور الحديثة، عندما اكتشف المتنورون من أبنائها أن ما يسري على الجسد حينما يهرم ويضعف ويموت يسري على حضارتهم التي بلغت أوج حياتها وازدهارها لعصور طويلة خلت، ثم استسلمت ـ بعد ذلك ـ لمعول الظروف التاريخية إلى أن صارت جثة هامدة. وإذا كان ابن خلدون ـ في مقدمته ـ يرى أن لا أمل في بعث الدولة الهرمة لأنه لا سبيل على ذلك حسب زعمه، حين يقول: "وربما يحدث عند آخر الدولة قوة توهم أن الهرم قد ارتفع عنها ويومض ذبالها إيماضة الخمود، كما يقع في الذبال المشتعل فإنه عند مقاربة انطفائه يومض إيماضة توهم أنها اشتعال، وهي انطفاء.."[1] فإن الشعراء وكل من يغلّب لغة الوجدان على لغة علم الاجتماع التي يصدر عنها رأي ابن خلدون المتشائم،

1- ابن خلدون ـ مقدمة كتاب العبر ـ بيروت 1967، ص 303.

يفتحون باب الأمل على مصراعيه في أن تنبعث حضارتهم من جديد، فتأخذ المشعل الذي سحبه منها التاريخ عنوة، وسلمه لحضارة الغرب خلال أحداث ومراحل تاريخية لا يتسع المجال لذكرها هنا. كما أنهم يحشدون من التراث الإنساني كل المقولات التي تساير اتجاههم المتفائل وأحلامهم الغامرة في التجدد. ولعل أسطورة أدونيس أن تكون أمّ أساطير الموت والانبعاث برمتها ونموذجها الأعلى. لأنها مشيدة بخيال من اكتوى – فعلا – بهاجس الفناء، فجاء خياله في اتساعه وشموله محايثا ـ بالتقابل ـ لذلك الهاجس الرهيب.

يروي الشاعر الروماني "أوفيد" المولود سنة 43 قبل الميلاد في كتابه (مسخ الكائنات)[1] أسطورة "أدونيس" ويشير إلى أن أصل خلقه ملتبس بعلاقة آثمة بين "مورها" وبين أبيها "سينيراس" ملك قبرص. فقد هامت الإبنة بأبيها، ودبرت مربيتها حيلة لكي تنعم "مورها" بليلة في سرير أبيها الذي لم يعلم بحقيقة هذه الفعلة الشنعاء إلا بعد أن فات الأوان وهربت "مورها" بخطيئتها ضاربة في الأرض، وهي تتضرع للآلهة: "أيتها الآلهة إذا كنتم تصغون لضراعة المذنبين، فإني أقر أنني أستحق هذا المصير، وما أرضاني بهذا العقاب الصارم، لكني لا أود أن ألوث الأحياء ببقائي بينهم ولا الموتى بذهابي إليهم، وإنني أتوسل إليكم أن تذهبوا بي بعيدا عن مملكة الموتى والأحياء، وأن تمسخوني كائنا آخر تتمنع عليه الحياة والموت معا."[2] ويذكر أوفيد أن الآلهة استجابت لضراعتها

1- الشاعر أوفيد ـ مسخ الكائنات (ميتامورفوزس) ـ ترجمة: د. ثروت عكاشة، راجعه على الأصل اللاتيني: د. مجدي وهبة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1984، انظر من ص 230 إلى ص 235.

2- الشاعر أوفيد ـ مسخ الكائنات ـ (المصدر نفسه) ـ ص 230.

فحولتها إلى شجرة، كل ذلك وجنين الخطيئة ينمو في أحشائها إلى أن بلغ مبلغه، فانشق الجذع وخرجت من لحائه ثمرة تنبض بالحياة، فأسرعت الحوريات يتلقين الطفل ووضعنه فوق العشب.. وكبر الطفل وأصبح شابا وسيما، فتمكن من أن يفتن "فينوس" وينتقم منها لما أشعلته في أمه من الشبق. وأصبحت "فينوس" ترافق "أدونيس" أينما حل وارتحل. وكانت دائما تنصحه بالابتعاد، خلال الصيد، عن الوحوش الضارية خوفا عليه من بطشها. لكن شجاعة "أدونيس" لم تكن لتنفع معها تحذيرات "فينوس" ونصائحها؛ فما إن لمح ـ ذات يوم ـ خنزيرا بريا حتى صوب إليه رمحه. ولم تصب الطعنة الخنزير بمقتل، فهجم على أدونيس وجعل يعض فخذيه، فسقط أدونيس فوق الرمال يتلوى من الألم ن وبلغت أناته أسماع " فينوس" فجرت إليه وهي تلوم الأقدار، وتصيح: "لا، لن يخضع لكن كل شيء، وسوف يبقى أدونيس ذكرى حزن خالد إلى الأبد، وسوف يمثل كل عام موتك يذكر بما كان فيه من نواحي عليك. ولتنبثقن زهرة من دمائك. لقد استطعت يا بيرسيفوني أن تحولي امرأة إلى شجرة نعناع عطرة، فهل ألام إن أنا أسبغت على حفيد سينيراس البطل العظيم هيئة جديدة؟"[1] ويختم أوفيد نسيج هذه الحكاية الجميلة بقوله: "وصبت فينوس على دم أدونيس بعد هذه المناجاة نكتارا عطرا لم يكد يمسه حتى علا الدم وتصاعدت منه فقاعات صافية كالفقاعات الشفافة فوق المياه المصفرة في الأماكن الموحلة. ولم تكد تمضي ساعة من زمن حتى انبثقت من بين الدماء زهرة بلون الدم شبيهة بزهرة الرمان التي تخفي بذورها تحت لحائها، غير أن المتعة التي تمنحها هذه الزهرة قصيرة العمر لأنها زهرة رقيقة واهنة الساق

1- المصدر نفسه - ص 234.

تعصف بها الريــح التي خلعت عليها اسمهــا، وهي زهـرة شقائق النعمان."[1]

ومهما قيل في تفسير هذه الأسطورة وغيرها استنادا إلى المعطيات اللغوية والأنتربولوجية، فإن الدراسات النفسية ـ بدءا من تخريجات فرويد وصولا إلى آراء تلميذه يونغ ـ قد اكتسبت بعض الشرعية لكونها تربط نشوء الأساطير بوجود الرغبات النفسية الدفينة، وتنزع صفة التاريخانية عن شخصياتها وأبطالها. فالنفس البشرية تنزع إلى إشباع طموحاتها، وعندما تفشل في تحقيقها ماديا، فإنها تلجأ إلى المخيلة لكي تنسج تحققا وهميا لها من خلال ما تقيمه من علاقات وما تخلقه من شخصيات.

وهكذا، فبمحاولة تطبيق المنهج النفسي على أسطورة أدونيس، نستنتج أن الإنسان في انشغاله الدائم بحدث الموت، وما يعقبه من تحلل وفساد وفناء، قد بادر إلى إفراز مقابل إيجابي له. فأطلق العنان لمخيلته كي تشيد نموذجها الذي يتجاوز فعل الفناء. ويكون باستطاعة الميت أن يعود من جديد ـ شأنه في ذلك شأن أدونيس ـ روحا أبدية تنعم بلذة الحياة والجمال. ثم إن تطور العقل والثقافة لم يزر بنسق أسطورة الموت والخلود هاته، نظرا للإمكانات الرمزية الهائلة التي تتيحها. وهي إمكانات أشرنا ـ سابقا ـ أنها مسعفة للشعور الفردي والجماعي في إمكان إبداع خلوده، من خلال دوري الموت والانبعاث.

وقد انتبه الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس) وغيره من الشعراء المعاصرين إلى العمق الرمزي الذي تكتنزه أسطورة "أدونيس"، فاستثمروها في حالتي التعبير عن مآل المصير الشخصي المهدد بالموت، وعن مآل الحضارة العربية التي لم يفتقدوا الأمل في إمكانية بعثها من جديد.

1- الشاعر أوفيد ـ مسخ الكائنات ـ (المصدر نفسه): ص 235.

ج- أسطورة أورفيوس:

يعتبر "أورفيوس" من أشهر العازفين والموسيقيين على نحو ما تحكي مصادر أسطورته[1] فوالده "أبولون" عازف شهير للقيثارة، أما والدته فهي "كاليوبي" المرأة ذات الصوت الرخيم. فصار "أورفيوس" بفضل هذه التنشئة الفنية، بارعا في العزف، وقادرا على أن يصنع به المستحيلات. وهكذا ساهم فنه في أن يعيش به حياة سعيدة، وفي أن يخضع له قلوب الشبان والشابات. لكن "أورفيوس" لم يعشق سوى فتاة واحدة تدعى "يوروديكي" اتخذها زوجة له، فعاش معها في سعادة مطلقة لفترة طويلة.

وبما أن القدر في الأساطير اليونانية، دائما يترصد الأبطال، فقد ابتلي أورفيوس بمحنة فقد زوجته يوروديكي. ذلك ـن أفعى اعترضت طريقها وهي تجول في المروج والغابات بين صاحباتها فلدغت كاحلها، فهوت على الأرض جثة هامدة. وهكذا فقد أورفيوس زوجته المحبوبة ففقد بذلك طعم الحياة، وهام على وجهه باحثا عن وسيلة لاسترجاع زوجته. ولم تكن هذه الوسيلة لتتحقق سوى بهبوطه إلى العالم السفلي حيث بيرسفوني وزوجها يحكمان أرواح الموتى. ورغم تحذير أصدقائه له من مغبة هذا الهبوط المحكوم بالهلاك، فقد أصر أورفيوس على القيام بهذه المغامرة مهما كلفه الأمر. وربما كان إيمانه بقدرة الفن الصادق على تحقيق المعجزات وراء هذا القرار الحاسم الذي اتخذه.

1- ينظر في هذا السياق:

ـ عبد المعطي الشعراوي- أساطير إغريقية- الهيئة المصرية العامة للكتاب- القاهرة 1978، من ص 214 إلى 224.

ـ الشاعر أوفيد- مسخ الكائنات- ترجمة: د. ثروت عكاشة (م. س) من ص219 إلى ص 221.

وهكذا، وبعد أن اذن له كبير الآلهة "زيوس"، كان عليه أن يعبر نهر "ستوكس" الذي يفصل بين عالم الأحياء وعالم الأموات. ولما كان "خارون" المكلف بنقل الموتى إلى العالم السفلي في مركبته لا يسمح لغيرهم بالركوب، فقد تحسس "أورفيوس" أوتار قيثارته، فامتلأ الشاطئ بالأنغام الحزينة. ولم يبق كائن فيه إلا وانخرط في الطرب والرقص، حتى خارون نفسه لانت ملامحه وأشفق على هذا العاشق الولهان وأمره بالركوب، وسار به على إيقاع النغمات الحزينة إلى أن بلغ به بوابة مملكة هاديس ـ حاكم الموتى ـ واستطاع أن يتجاوز الوحش "كربيروس" برؤوسه الثلاثة المرعبة؛ ودائما بفضل عزفه الرائع، لم يكن بمقدور الكلب الضخم سوى أن يذعن لمعجزة الفن، فبدأ يلعق بألسنته الثلاثة أطراف أورفيوس.. فتقدم الفنان المغامر من بوابة عالم الموتى ودلف إليها باحثا عن "يوريديكي". يقول الشاعر الروماني أوفيد متحدثا عما جرى لأورفيوس في مملكة الموتى: ".. وبينما كان أورفيوس يتغنى بكلماته على أنغام قيثارته أجهشت الأشباح الشاحبة بالبكاء، ولم يملك حاكم العالم السفلي وزوجته إلا الاستجابة لتوسلاته. ودعيا يوريديكي فأقبلت بين الأشباح تتهادى مثقلة بجرحها. فأخذ أورفيوس زوجته شريطة ألا يمد عينيه إليها إلا بعد أن يغادر وديان "أفيرنوس" حتى لا يفقدها ويعود وحده.

وانطلقا معا يمضيان وسط الظلمة والصمت ويرقبان السفوح وقد خيم عليها ظلام لا تشق غياهبه. وحين اقتربا من سطح الأرض أخذ القلق يساور أورفيوس مخافة أن يكون الإعياء بلغ من زوجته مبلغه وأحس بلهفة إلى رؤيتها، فمال ببصره إلى الوراء فإذا بيوريديكي التعسة تعود لساعتها إلى الأعماق، وهي تمد ذراعيها نحوه عبثا محاولة أن تدفعه إلى الإمساك بها،

وأن تتعلق به. وإذا ملء كفيها هواء. وعاجل الموت يوريديكي للمرة الثانية، ولـم تلفظ بشكاة، ومما تشكــو وما حدث كــان مبعثه هيام زوجها بها! ولما همت بوداعه تبددت كلماتها قبل أن تبلغ سمعه ووجدت نفسها ثانية في المكان الذي كانت قد خلفته منذ لحظات."[1]

إن العودة إلى هذه الأسطورة في معظم الأعمال الفنية والإبداعية المعاصرة، من أجل استلهام روحها تندرج في سياق الإيمان بقدرة الفن على اجتراح المعجزات، حتى وإن كان الأمر يتعلق بمعجزة الموت. ثم إن تسلسل أحداث هذه الأسطورة وتعاقبها يبين لنا كيف استطاع هذا البطل الفنان أن يجتاز عدة عقبات بالاعتماد على عزفه الجميل وغنائه الأخاذ. واستطاع في النهاية ـ أيضا ـ أن يقهر الموت نفسه وأن يستعيد زوجته من جديد؛ لكن حبه لها وشدة تعلقه بها كان سببا في إخلاله بشروط العبور.. وهذه إشارة واضحة إلى أن الحب قيمة تنتصر على كل القيم الأخرى بما فيها الفن نفسه.. وتمضي أسطورة أورفيوس على هذا النحو الحزين لتصور لنا حياته التعيسة بعد فشله في استعادة يوريديكي، فلبث على حاله ناذرا فنه لذكرى الزوجة الغالية على أن لقي حتفه بسبب فنه أيضا.. فقد لقيته "الباخيات" فطلبن منه أن يعزف لهن ألحانا مرحة لكي يرقصن على نغماتها. وفي غمرة عزفه خطرت بباله ذكرى محبوبته يوريديكي، فارتعشت أنامله وانخرطت في لحن حزين. فما كان من الباخيات إلا أن مزقن جسده. وهكذا مات أورفيوس شهيد فنه وإخلاصا لحبه.[2] وفي موته المستحق ـ هذا ـ يتحقق لقاؤه المطلق بيوريديكي في مملكة الأموات.

1- الشاعر أوفيد ـ مسخ الكائنات (مصدر سابق) ـ ص 220 ـ 221.

2- يراجع: عبد المعطي الشعراوي ـ أساطير إغريقية ـ (م. س) ـ ص 121 ـ 122.

المبحث الثاني:

طرائق اشتغال الأساطير ودلالاتها

أ ـ الفينيق أو الخلود احتراقا:

يستمد أدونيس من أسطورة الفينيق فكرة إلغاء التناقض في علاقة الموت بالحياة. فهذا الطائر يعبر بسلوكه الحر، وباختياره المراوحة بين الحياة والموت وبين الموت والحياة، عن التكامل الأزلي بين المفهومين اللذين يبدوان في الفهم الشائع متقابلين.

إن الشاعر يؤكد ـ من خلال هذا الاستمداد الأسطوري ـ بحثه عن ماهيته وانتصاره على الأعراض المادية والمعنوية التي تخضع لتهديدات الفناء والزوال؛ وبذلك يستطيع القضاء على الإحساس بعبثية الوجود. ولما كان اختيار الفينيق للنار مجالا لتحقيق الانتقال بين شكل وجودي عرضي وبين شكل مفتوح على الخلود، فإن ذلك يوحي بأهمية هذا المكون المتوهج بدلالاته. فقد كانت النار مدخلا أساسيا للمعرفة والكشف منذ أن هربها "بروميثيوس" من بيت الآلهة، ووضعها رهن إشارة البشر؛ فصار الاندماج بها وسيلة لاكتساب خلود أبدي محروس بالعناية الإلهية التي أودعت في النار جوهر الأسرار.

ولعل أدلّ نموذج شعري يبرز لنا انجذاب أدونيس لهذه الأسطورة، قصيدة "البعث والرماد"[1]، فهي قصيدة طويلة النفس، تمتد على نحو عشرين صفحة من القطع المتوسط ، وتعكس تطورا مهمّا في مسار أدونيس الشعري ، بالنظر إلى بنائها المتسم بانفتاح على تقنية التقسيم المقطعي الذي يستقل فيه كل مقطع بعنوانه الخاص، دون أن يخل هذا الاستقلال بالانسجام البنيوي بين أجزاء النص. كما أن الرؤية، وفي سياق المرحلة التي تنتمي إليها، تعد متقدمة فكريا وفنيا، وناشزة عن التجارب التي كانت تسم المشهد الشعري العربي آنئذ، بالرغم من التقاطعات الشكلية التي نجدها قائمة بينه وبين مجموعة من الشعراء الذين استهوتهم فكرة توظيف الأسطورة دون استعداد رؤيوي مواز لذلك التوظيف الشكلي. فأدونيس كتب هذه القصيدة سنة 1957م، كما يشير التاريخ المثبت في نهايتها؛ وهي ذات السنة التي أسهم فيها إلى جوار يوسف الخال في تأسيس مجلة «شعر». هذه المجلة التي جاءت لتبشر بوعي شعري جديد وبتمثل مختلف للغة الشعرية تمثلا يضع في اعتباره الخروج من شرنقة الكتابة عن الموضوع، إلى فضاء خلق الموضوع الشعري أو العالم الشعري المقترن دائما بالتجدد والتغير.. "لقد أراد أدونيس كشاعر حديث أن يخلق عالما لم يخلق بعد. ولم يكن همه في ذلك يتركز على ماهية مخلوقاته بقدر ما كان يتركز على عملية الخلق بحد ذاتها. ففي مرحلة التجاوز ينصب الاهتمام على الصيرورة لا على الكينونة."[2] أو بتعبير آخر "إنها الحياة التي ما إن تتوقف حتى يبعثها الشاعر فوارة من جديد"[3]. وهذا هو المفهوم

1- أدونيس- الأعمال الشعرية الكاملة- دار العودة- بيروت 1988 - المجلد الأول- ص 153- 173.

2- عبد الكريم حسن- زهرة الكيمياء- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت 1992، ص 288.

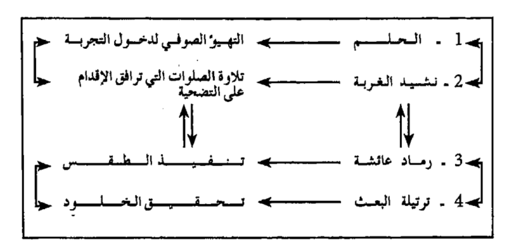
3- المرجع نفسه- ص 313.

الحقيقي لتثوير اللغة، ذلك الذي حققه الشاعر في نصوصه مثلما بشر به في كتاباته التنظيرية، وبياناته الشعرية.

تنتظم قصيدة "البعث والرماد" كما أسلفنا أربعة مقاطع متفاوتة الطول فيما بينها:

- الحلم.
- نشيد الغربة.
- رماد عائشة.
- ترتيلة البعث.

تتواشج هذه المقاطع فيما بينها بأكثر من وشيجة: منها ما يتصل بالبعد الدلالي في شموليته، والمحدد بواسطة العنوان الرئيس البعث والرماد حيث يرخي "الفينيق" بجناحيه الملتهبين على عوالم هذه المقاطع. ومنها ما يرجع إلى الاختراق اللغوي في جوانبه الشكلية؛ كأن يلحق الشاعر بعض الأسطر الشعرية الدالة، في المقطع الأول، بنهاية المقطع الرابع الأخير. أما ما يميز بين هذه المقاطع ويجعل إقدام الشاعر على التقسيم أمرا مبررا من الناحية الفنية، على الأقل، فهو ميل واضح من الشاعر إلى تكسير أحادية الصوت، وخلق نفس درامي يتأرجح فيه الخطاب الشعري بين المستويين الحواري والحكائي. ثم إن تراتبية المقاطع الأربعة بهذا التعاقب [الحلم- نشيد الغربة - رماد عائشة - ترتيلة البعث] يخضع للمراحل الطقوسية التي يسلكها الفينيق خلال رحلة الاحتراق والانبعاث. وهكذا نفترض هذه الترسيمة المجسدة للمراحل الطقوسية الأربعـة:



الحلم أو التهيؤ الصوفي لدخول التجربة:

يغيب عن هذا المقطع اسم "الفينيق"، ويتم تعويضه بما يراه الصوت الشعري المتكلم في منامه، أو بما يسمعه من شائعات تروي عن طائر بعلبك الموله بموته، يقول الشاعر:

أحلم في يدي جمرة
آتية على جناح طائر
من أفق مغامر
أشمّ فيها لهبا ـ قرطاجة العصور
ألمح فيها امرأة
يقال صار شعرها سفينة؛
ألمح فيها امرأة ـ ذبيحة المصير
أحلم أن رئتيّ جمرة
يخطفني بخورها يطير بي لبعلبكّ
بعلبك مذبح،

يقال فيه طائر موله بموته

وقيل باسم غده الجديد باسم بعثه

يـحـتـرق

والشمس من حصاده والأفق[1]

إن استحضار الأجـواء الأسطورية للفينيق تمت في هذا المقطع التمهيدي، على مستوى الحلم؛ والحلم تكييف فني لإدماج التجربة الذاتية بالعنصر الأسطوري، أو هو نوع من تنويم الصحو من أجل إيقاظه في عالم متخيل يتيح لليد أن تغدو جناحا محترقا للطائر المرتحل إلى "بعلبك" حيث يوجد مذبح إله الشمس. كما يتيح للجمرة أن تتقد في رئة الحالم باللهب. وفي هذا الاحتراق الخارجي والداخلي للجسد يحدث التمازج التام بين الذات الحالمة وبين الطائر الأسطوري الذي يدعى "الفينيق".

وهذا الحلم الذي افترضت الترسيمة السابقة أنه تهيؤ صوفي لدخول التجربة، يتأكد ببعض السلوكات التي ينتهجها الصوفي للوصول إلى الرؤيا، ومن ثم إلى تحقيق التجربة المطلقة.. فـ "الأحلام، منذ القديم، ذات منزلة مرموقة في اهتمامات الإنسان. وقل أن كانت محاولات تفسيرها تبتعد عن المعتقدات الدينية. تتمتع في التراث العربي بأهمية: نظر فيها الفيلسوف والعامي ورجال الدين والساحر... انتفع المتصوفون من نظرات هؤلاء، ومن التراث الشعبي، ومن كل ما التقوا به... إلا أنهم أسرفوا في إعطاء الحلم طابعا وأساسا دينيا. لم يكتفوا باللجوء المقبول إلى ما جاء من تفسيرات أحلام في القرآن، بل ذهبوا إلى إضفاء القداسة على حلم الصوفي. فشددوا

1- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ (مصدر سابق) ـ ص 155 ـ 156.

على دور الرؤيا، وتغليفها بأردية سحرية، وجعلها في خدمة القيم الصوفية..."[1].

هكذا يهيئ أدونيس طقسه الشعري، ويفتح كل الاحتمالات الرؤيوية في حيز يظلله الحلم الذي هو تمرد على النوم، وانعتاق من إسار غيبوبته. والصوفي بطبعه يرى أن النوم كان سببا في خروج آدم من الجنة، وهو أخو الموت [2]. وعلى هذا الأساس يكون الحلم انبعاثا من «الموت الصغير» الذي هو النوم، واستشرافا للانبعاث من «الموت الكبير».

وإذن، فلا مناص من أن تخرج الذات من العالم المهدد بالموت العادي، أو الموت الذي يعتبر مناقضا للحياة، لترافق الفينيق في رحلة الاحتراق القصوى احتراقا ينشأ عنه بخور الهيكل، فيليق النذر بالإله الذي يبارك بعث الفينيق وبعث الذات الشاعرة المتوسلة بأجنحته.

وإذا كان الحلم في هذا المقطع هو المسوغ الفني لدخول تجربة التماهي مع النموذج الأعلى المجسد للبعث والخلود، فإن الغاية المستهدفة، بالنسبة للشاعر، تتحدد في قوله: "باسم غده الجديد باسم بعثه". حيث يصبح عنصر الزمن ذا دور أساسي في إضاءة رؤيته المسكونة بلهفة الاستكشاف والرغبة الملحة في إماطة اللثام عن المستقبل المجهول. وفي ذلك تجاوز لواقع الاستكانة والخضوع لسلطة الزمن العابث بالمصائر. فإذا كان الموت قادما لا محالة، فليكن ذلك عبر سلوك حر، وبوسيلة تجعل منه موتا بطوليا أسوة بالطائر الناري.

1- علي زيعور - الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم - دار الطليعة - بيروت 1977، ص 246.

2- المرجع نفسه - ص 247.

نشيد الغربة أو صلوات في مذبح الفداء:

في المقطع الثاني يتم استدعاء الفينيق لمؤازرة الذات في دخول تجربة الاحتراق. ويفتتح النشيد بسلسلة من الاستفهامات الدالة على التردد والتوجس من المجهول:

فينيق، إذ يحضنك اللهيب أي قلم تمسكه ؟
والزغب الضائع كيف تهتدي لمثله ؟
وحينما يغمرك الرماد، أي عالم تحسه
وما هو الثوب الذي تريده ـ اللون الذي تحبه ؟
ومم تعاني حينما تهمد كل خلجة ؟
والسحر الذي امتلكت شمسه الأميره
فينيق، ما يكون ؟
وما تكون الكلمة الأخيرة ـ الإشارة الأخيرة؟[1]

إن طبيعة هذه الاستفهامات، باستلزاماتها الحوارية التي تضيئها مفردات من قبيل: القلم والثوب ـ اللون والكلمة ـ الإشارة، تعكس اتحاد الذات الشاعرة بالمكون الأسطوري، كما تبين أن تجربة الاحتراق قد بدأت للتو. وهذا ملمح فني يوضح تقنية اشتغال القناع في الخطاب الشعري بكيفية تلغي الحدود بين الشاعر والقناع التعبيري الذي اختاره. فلا يعود بالإمكان فرز الأول عن الثاني. لقد اندمجا في بعضهما؛ وهذا قدر الذات الطامحة إلى بلوغ أقصى درجة من التماهي مع النموذج الذي اختارته. فقد "رفع أدونيس

1- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الأول ـ (م. س) ـ ص 157.

أقنعة عديدة في شعره كما فعل ذلك الشعراء التعبيريون، وتفرد عنهم برفع بيارق المتصوفة على طول مسيرته بطريقته الخاصة، لكن أسلوبه في توظيف هذه الأقنعة يجعلها تندرج في مشروعـه الحداثي المتميز؛ إذ يسقط ملامحها التاريخية والأسطورية، ويحيلها إلى أصداء بعيدة تضيع منها السمات الدالة، ولا يبقى منها سوى بعض الخطوط التجريدية المبعثرة بما يسمح له أن يملأها بفراغه المقصود. فإذا عمد إلى عكس دلالتها المتجذرة في الثقافة القديمة عن طريق التضاد، كان ذلك وسيلة لاستثارة القارئ وحفزه على التأمل بدل الاسترجاع والتحقق."[1]

فالفينيق في هذا المقطع يفقد كثيرا من سماته التي يحفظها أرشيفه الأسطوري، ويصبح قادرا على الإمساك بالقلم عندما يحتضنه اللهب. كما يختار الثوب ـ اللون الذي يليق بعظمة الطقس في حضرة إله الشمس، وهو أيضا يطلق آخر كلمة ـ إشارة قبل أن يعلوه ركام الرماد. ومن هنا يكون التساؤل عن نوعية القلم، إيحاء مجازيا بكنه اللغة الشعرية التي هي ـ في البداية والنهاية ـ حطب هذه المحرقة الكبرى التواقة إلى الخلود.

وقد لاحظ محمد بنيس أن شعر أدونيس "يتقدم ليسكن باستمرار حدود الموت، وعلامة السكن هي النار المتهججة من غير هوادة. يمكن لقارئ هذا الشعر أن يلمس فيه التلازم الصارم بين النار والموت، منذ القصيدة الأولى التي يبدأ بها المجلد الأول من أعماله الكاملة، ونعني بها: قالت الأرض، إلى القصائد الأخيرة."[2] ولذلك بدا المشروع الأدونيسي خارجا عن المألوف وغريبا على القارئ العربي. وزاد من غرابته ارتماء أدونيس على

1- صلاح فضل ـ أساليب الشعرية المعاصرة ـ (م. س) ـ ص 138.

2- محمد بنيس ـ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر) ـ (م. س) ـ ص 222 ـ 223.

مستوى الرؤية في المجال الكوني العام، مبتعدا في ذلك عن القضايا المحلية التي كانت تشغل بال المثقفين العرب، بالإضافة إلى التوجه الفني الجديد للغة الشعرية الذي بشر به في بياناته الكثيرة، وترسم خطاه في نصوصه الإبداعية. ولعل المواجهة العنيفة التي قوبل بها شعره ـ خلال ذلك ـ هي التي حذت به إلى الاحتماء بالطائر الغريب، وبثه جانبا من معاناته. يقول في سياق المقطع الثاني نفسه:

أغنيتي، يقال عن أغنيتي
غريبة،
ليس بها من الركام وتر ولا صدى
وجبهتي، كما يقال، مثلها غريبة.
غربتك التي تميت غربتي
أزحت عن وجودي الركام والفراغ والدجى
بلهفتي إلى السّوى ـ بحبي العظيم؛ لا تزال خلفي البوابة
الكبيرة السلاسل ـ الفراغ والركام والدجى،
ترصدني؛ تعلق التفاتها بخطوتي.
مشرد أحب حتى المالئين جبهتي سلاسلا
ألكامنين في الدروب غيلة
مشرد أحسني طفولة
أحسني أرفع بعلبكي العاشقة، الوالهة الحجار
أحترق،
يكبر في الأفق ـ يولد في الأفق

وحينما يستيقظ في الصباح

يطلع لي، من أول، جناح

مثلك يا فينيق

يا أيها الرفيق[1]

إن الإحساس بالغربة يتولد لدى الذات عندما تجد نفسها نشازا بين الركام، أو حين تقبل على تكسير المألوف وخلخلة السائد، وهي خلال ذلك تحاول التحليق في فضاء حر وجديد لا يطوله الموت والجمود. إنها الذات الثائرة على "السلاسل والفراغ" و"الركام والدجى"، ولو استدعت هذه الثورة التوحد بالنار في طقس الاحتراق بحثا عن جناح منطلق احتذاء بجرأة الفينيق في إقباله على موته البطولي.

وهكذا يغدو الموت ـ احتراقا ـ معادلا للصمود في وجه حاملي السلاسل والقيود.. صمود ذات تؤمن بضرورة خلق لغة جديدة تناسب المفهوم الشعري المتحول دائما. وهكذا "يمتلك الشعر، بواسطة الثورة، قدرة سحرية تحويلية، فلا يعود للزمن هذا المظهر المخيف. الزمن نهر يهدر هدير الموت لكنه في الوقت نفسه يغسل وجه الموت. إنه زمـن أخضر، نهر يحيي، يبعث الحياة في الجذور والأغصان. ويصير الشعر سحرا في زمن عجائبي، غرائبي، زمن الدهشــة والتحول، زمن البعث والولادة"[2]. فالفينيق، في هذا المقطع الشعري، دليل محفز لأدونيس على اختراق

1- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة (م. س) ـ المجلد الأول ـ ص 158 ـ 159.

2- هدبة الأيوبي ـ زمن التحولات في شعر أدونيس ـ مجلة فصول 16 ـ (الأفق الأدونيسي) ـ القاهرة، خريف 1997 ـ ص 43.

الحدود المرسومة، والسعي بقوته الباطنية إلى البحث عن أفق كبير، ولن يتم ذلك إلا عن طريق المرور بنار الحريق والمعاناة. هذه النار التي تدخرها القصيدة الجديدة التي يقال عنها "أغنية غريبة" لأنها لم تخضع لسنن "الوتر والصدى" أو لأنها توغلت في المجهول من أجل خلق عالمه الخاص. وواضح، هنا، أن أدونيس يعكس في كلامه حصيلة الحرب التي خاضها مع المحافظين على مستوى اللغة الشعرية؛ كما ينبه إلى القرار الذي اتخذه وهو يقبل على هذه المعركة المصيرية التي تفصل بين عالمين متقابلين: عالم الفراغ والسلاسل، وهو عالم يتأسس على قواعد ميتة. فـ "الفراغ" يومئ إلى العبثية والتكرار واللاجدوى، بينما تشير "السلاسل" إلى القيود التي تمنع الذات من تلمس وجود مختلف، وتجعلها حبيسة اللحظة التقليدية بكل ما تدل عليه من حالات الاجترار والاستنساخ، في حين يومئ "الدجى" إلى حلكة الزمن الدائر حول نفسه. أما العالم الثاني فهو الذي يبشر به الشاعر من خلال "أغنيته الغريبة" تلك التي تضيئه ـ عبرها ـ النيران المتأججة في أجنحة الفينيق. وهو عالم الموت البطولي الذي يتلوه الميلاد الجديد "ذلك أن الحياة الإنسانية، عند الشاعر، لا تعلو إلا بالموت، لأن فيه معنى المحبة والفداء كما فيه معنى البطولة التي تصنع المصير. ومعنى الموت هنا أيضا حركة الحياة نحو السمو ووسيلة من وسائل الكشف والمعرفة."[1]

لقد وجد أدونيس في أسطورة الفينيق ملاذا فنيا شيد على هيكل حكايته بناء قصيدته، حيث تصبح الحكاية الأسطورية من بدايتها إلى نهايتها موازية لبناء القصيدة ـ التجربة، كما وجد فيها بعدا رمزيا لا يني يشع بالدلالات المتجددة، خصوصا إذا عرفنا أن الرمز لديه هو "اللغة التي تبدأ

1- خالدة سعيد ـ البحث عن الجذور (م. س) ـ ص 31.

حين تنتهي لغة القصيدة، أو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة."[1] وهذا هو الحد الفني الذي يميز أدونيس عن غيره من الشعراء الذين وظفوا هذه الأسطورة . فالفينيق يصبح صورة مركزية، ومنها تنداح الصور الجزئية في نسق يتكامل بقدر ما يتسع. ثم إن العلاقة في هذه الاستعارة لا تنهض على أساس المشابهة التي يفرضها المجاز اللغوي، وإنما تنبني على أساس التوحد المطلق بين الطرفين؛ فتغيب بذلك الخصوصيات والفوارق التي تميز أحدهما عن الآخر. وقد كان عبد القاهر الجرجاني يقول في هذا النوع من الاستعارة: "إنك كلما زدت إرادتك التشبيه إخفاء ازدادت الاستعارة حسنا، حتى إنك تراها أغرب ما تكون إذا كان الكلام قد ألف تأليفا إن أردت أن تفصح فيه بالتشبيه خرجت إلى شيء تعافه النفس، ويلفظه السمع."[2] وأدونيس يوفر لاستعارته الأسطورية عناصر الخطاب التي تجعلها متدفقة بالحيوية الدلالية. فبالرغم من أن الفينيق يحضر في مقطع «نشيد الغربة» كمخاطب يتوجه إليه الشاعر بكلامه، لأن من شأن ذلك أن يخلق فاصلا بين المتكلم والمخاطب على المستوى الصرفي، فإن الشاعر ينجح في دمج الضميرين على المستوى الدلالي بضمير ثالث عائد على الذي «مات على صليبه / خبا وعاد وهجه». وبهذا الصوت الثالث يتحدد مفهوم إيجابي للموت:

للموت، يا فينيق، في شبابنا

للموت في حياتنا

1- أدونيس ـ زمن الشعر ـ دار العودة، بيروت 1983 ـ ص 160.

2- عبد القاهر الجرجاني ـ دلائل الإعجاز ـ تحقيق: محمد رشيد رضا ـ مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده ـ القاهرة 1960، ص 284 ـ 285.

منابع، بيادر

ليس رياح وحدة،

ولا صدى القبور في خطوره

وأمس مات واحد

مات على صليبه

خبا وعاد وهجه كان يرى بحيرة من كرز

حريقة من الضياء، موعدا.

خبا وعاد وهجه

من الرماد والدجى

تأججا.

وها، له أجنحة بعدد الزهور في بلادنا

بعدد الأيام والسنين والحصى

مثلك يا فينيق فاض حبه

علا، أحس جوعنا له، فمات ـ مات باسطا

جناحه، محتضنا حتى الذي رمده.

مثلك يا فينيق

يا حاضن الربيع واللهب

يا طيري الوديع كالتعب

يا رائد الطريق[1]

1- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة (م. س) ـ المجلد الأول ـ ص 159 ـ 160.

يستطيع الشاعر، إذن، أن يمنح الموت مفهوما إيجابيا، و "ذلك هو دور الفن: أن يرميك في أتون الحياة لحظة يحدثك عن الموت، أو يكشف لك عن واقع أفضل وأبهى، فيما يحدثك عن الواقع الأليف."[1]

وعندما يستعيد أدونيس موت المسيح، فلكي يعمق مفهوم الإيجابية فيه، من خلال مزج فني مندمج بين المرجعية الدينية (المسيحية) والمرجعية الأسطورية (الفينيق). إن الصورة هنا تصبح ثلاثية الأبعاد؛ فهناك المسيح الذي يصلب، ويموت، ثم ينبعث لهبا أو "حريقة من الضياء"، وهناك الفينيق كمعطى أساسي داخل الصورة، وكهاد لمن يريد أن يكتسب الخلود الأبدي. ثم هناك صوت الشاعر الذي بقدر ما يلعب دور السارد الشعري، فإنه بالقدر نفسه يوهم بتبنيه للنموذجين (المسيحي) و(الفينيقي)، وحتى يتمكن من أخذهما عنوانا لتجربته، فإنه يذوب الفوارق بينهما، إلى أن يصيرا نموذجا واحدا يجمع بين بطولة الفداء والتضحية، وبين طراوة الانبعاث والتجدد. وهو أثناء ذلك يمجد موتهما باعتباره إنهاء لتجربة عارضة ومؤقتة، وبداية لوجود حقيقي يشيع فيه الجمال والخلود. فـ "ثمة أشياء وعلاقات يكون موتها أحيانا أكثر جمالا من ولادته. ذلك هو وحده القتل الضروري الجميل." [2]

رماد عائشة أو تنفيذ طقس الاحتراق:

يفتتح هذا المقطع بأربع فقرات نمطية تنبني على الإخبار والتمني. فالشاعر يخبر فيها بوجود ثلاث كائنات (مغارة ـ آخران ـ صدأ) يعشقون

1- أدونيس ـ زمن الشعر (م. س) ـ ص 256.

2- أدونيس ـ زمن الشعر (م. س)، ص 320.

موتهم، ليتجاوزوا به معاناة الحياة التي أمضوها في العبادة. وتختتم كل فقرة من هذه الفقرات بصلاة تستدر عطف الرب، وتتمنى الخلود في جواره. ثلاث فقرات هي بمثابة حركات متصاعدة؛ تبدأ بالطرح البسيط لمفهوم الموت والخلود (المفهوم الديني) لتنتهي إلى الطرح العميق له (المفهوم الأسطوري). والشاعر خلال ذلك يمهد للحركة الخامسة التي تعتبر بؤرة القول الشعري في هذا المقطع:

عائشة جارتنا العجوز مثل قفص معلق
تؤمن بالركام والفراغ والطرر
وبالقضاء والقدر
أهدابها منازل النجوم، كل نجمة خبر
عائشة تقول إن عمرنا سحابة بلا مطر
تقول إن الأرض أبشع الأكر
صورها الإله تحت عرشه
ومن عل دحرجها
خطيئة كأنها البشر
"يا ويل، وويل من كفر
يا سعده من اعتبر"
عائشة جارتنا تقية
يحبها القريب والبعيد
والمدن الكثيرة الشوارع المزينة بالطرر.
يحبها الحاضر في بلادنا، الكامن فيها ورما

ولافتات زينة
وقفصا من الذباب أخضر.
عائشة جارتنا تقية
حياتها جلود صوف وخراف ورع
وحكمة تعود بالأرض إلى سديمها
تحتجز الحياة في تكية
من ورق الرمال
وطحلب الليالي.
عائشة جارتنا، فينيقنا الجديد في حياتنا
كبيرة فارعة القوام تأخذ البصر
وتأخذ القلوب، يا فينيق، والفكر
كأنها القمر[1]

فمن هي «عائشة»؟ هل هي جارة حقيقية كما يدعي الشاعر؟ ثمة غموض يكتنف هذه الشخصية، لكونها تخرج من دائرة الكينونة البشرية إلى كينونة أخرى تدل عليها صفاتها ومتعلقاتها (مثل قفص معلق ـ أهدابها منازل النجوم ـ يحبها القريب والبعيد..). والمؤكد أنها ليست مجرد امرأة، فهي عائشة: تمارس العيش، لا الحياة، لأن لكل واحدة من الكلمتين معناها الدقيق؛ فالعيش هو البقاء على قيد الحياة لوجود ما يتعيش منه، ففي اللسان: "قال أبو داوود: وسأله أبوه ما الذي أعاشك بعدي؟ فأجابه: أعاشني واد مبقل آكل من حوذانه وأنسل"[2]. أما الحياة فهي عكس الموت بالمعنيين

1- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة (م. س) ـ المجلد الأول، ص 163 ـ 164.
2- لسان العرب ـ مادة (عيش).

الحرفي والمجازي؛ لأن الحياة درجات، وأسماها: الوعي بحقيقتها وأبعادها الوجودية.

ولعل حقيقة "عائشة" توضحها صفتها الخارجية: فهي فارغة كقفص معلق، والقفص يحيل رمزيا على القيد والأسر. أما صفتها الداخلية فتشي بسذاجتها (تؤمن بالركام والفراغ والطرر وبالقضاء والقدر) وفي ذلك إشارة إلى أنها فاقدة للإرادة والحرية، ثم إنها من ناحية أخرى تمتلك رؤيــة سوداوية (العمر سحابة بلا مطر ـ الأرض أبشع الأكر..). ولأنها تقية فهي تحظى بمحبة كل الناس، بل وتحبها المدن والشوارع، ويتعلق بها الحاضر الآسن الذي يرين عليها كـورم، وهي فوق ذلك زاهـدة في الحياة تكتفي منها بالصوف والحكمة. وهنا نعود إلى السؤال الذي طرحناه في البداية: من هي عائشة التي يقيم لها الشاعر كل هذه الولائم من الصور المكتنفة بالغموض؟ وهل الغموض ـ هنا ـ مقصود لذاته؟ لا شك أن الشاعر يؤسس لرؤيا، و"بديهي أن من طبيعة الرؤيا أن تكون غامضة، ولغزية إلى حد بعيد."[1] ولكن هذا لا يمنع من أن يترك الشاعر بعض الإشارات التي بوسعها أن تفكك الغموض وتضيء الدلالة.

إن عائشة بالمواصفات السالفة ترمز إلى الأمة العربية؛ فكل جزئية تؤكد هويتها، فالمكان: مدن وشوارع مزينة بالطرر، والزمن: حاضر يأخذ شكل الورم، أما حالتها ففقر وقيود تحوم حولها أسراب الذباب الأزرق ـ ذباب الموت. وهكذا تحملها الحركة الأخيرة في المقطع الشعري إلى محرقة الفينيق لعلها تتطهر من عفونتها وتطلع من الرماد كيانا جديدا يليق بحياة الخلود. لقد كان المقطع السابق نوعا من الصلاة في حضرة المرأة

1- جبرا إبراهيم جبرا ـ النار والجوهر (م. س)، ص 79.

«التقية» وترتيلة تسبق تقديمها قربانا لمعبد النار، فهل ستستجيب النار المقدسة لعابديها حد التضحية؟

ترتيلة البعث أو تحقيق الخلود:

في المقطع الرابع يحل الصوت الشعري في اللحظة الحاسمة، اللحظة التي يتحقق فيها الانبعاث المطلق؛ حيث تكبر المحرقة وتتعزز بكل ما له صلة بالنار والنور (الحريق ـ البريق ـ المنجم)، لكي يليق القربان بتضحيته، ويصبح الحاضر الأرضي المؤقت غدا سرمديا حين تتحد السماء فيه والثرى:

فينيق، يا فينيق
يا طائر الحنين والحريق
يا ريشة
ساحبة وراءها الظلام والبريق
مسافر خطاك عمر زهرة
لفتنك انخطافة وناظراك منجم
زمانك الغد ـ الحضور السرمدي في الغد[1]

وفي هذا المهرجان الناري، يصر الصوت الشعري على أن يضمن لتراتيله الخشوع الذي يتطلبه طقس الاحتراق، وعنف المتخيل الذي يدفع باللغة إلى أقصى حدودها، فتنهال الصور اللاهبة:

1- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الأول (م. س)، ص 165.

نيراننا جامحة الأوار كي يولد فينا بطل

مدينة جديدة

نيراننا الخفية الحدود في جذورنا

تمجد الهنيهة التي بها

يحترق العالم كي يصير عالما مثل

اسمك ـ الرماد والتجدد

مثل اسمك ـ الحياة والمحبة التي تموت فدية

تحرقنا، تربطنا بريشك المرمد

لنهتدي[1]

فاقتداء بالنموذج الأعلى الخالد (الفينيق)، يخرج من هذا العالم الآسن (بطل)، وتنهض من رماد المعاناة (مدينة جديدة) لتكون الفضاء الأرحب لحياة مغايرة وعميقة.. ذلك أن الرؤية الشعرية هنا تستشرف أفقا سعيدا لإنسان يطمح إلى اختراق يأسه وخيبته؛ هذا الإنسان الذي نجده في شعر أدونيس "يعيش بشاعة العالم وعبثه، يعيش الخيبة والجهد الضائع. نراه وحيدا أمام ألغاز الكون وقواه، يعبره مد جارف من الحصار والقلق والخوف، لكنه يظل يسير مؤمنا بنفسه، بعد أن فقد إيمانه بالغيب، فلا يدعو السماء ولا يرقب رحمتها. تركز إيمانه بالإنسان وحده. إنه يسير بفرح وثقة إلى الموت، يواجه هذا اللغز الكوني الأكبر وينتصر عليه بأن ينضم إلى صدره، ولكن لا ليضع حدا لخيبته ويكون موته صرخة تمرد في

1- أدونيس ـ الأعمال لشعرية الكاملة ـ المجلد الأول (م. س)، ص 166.

وجه الكون، بل ليغير في العالم شيئا أو يضفي على عبثه معنى."[1] فهذا هو البطل الذي ينبغي أن يولد من نيران المعاناة، كما يبشر به أدونيس، ليكون جديرا بالعيش في المدينة الجديدة.

بالفينيق، إذا، وبأجنحته الملتهبة يتم العبور إلى الوجود الأبهى والخالد، وبالموت احتراقا، تحديدا، يحقق الإنسان إرادته وحريته في اختيار مصيره.

ب ـ أدونيس أو الانبعاث المستمر:

ليس الانتقال من أسطورة إلى أخرى، في عرف التجربة الشعرية الأدونيسية، إلا تنويعا نغميا على أوتار توحدها المعزوفة الخالدة. فتغدو النماذج العليا المستحضرة في المتن الشعري، بمثابة هذه الأوتار التي تعبُر بعازفها من درَن الفساد والزوال، إلى ضفة الطهر والخلود. فإذا كان الفينيق يقترح التطهر من المدنس عبر طقس الاحتراق، فإنه لا يبتعد كثيرا عن صنوه "أدونيس" أو "تموز"، الذي يتجاوز انبعاث الكائن في مفرديته إلى انبعاث الكون في مطلقيته. ثم إن تنوع أسباب الموت المادي وتعددها، يستوجب بحثا مطردا عن أشكال الولادة الجديدة بما يكافئ سبب ذلك الموت. ولقد أشرنا سابقا إلى تعلق الشاعر علي أحمد سعيد (أدونيس) بأسطورة أدونيس باعتبارها أم الأساطير في هذا المنحى. وهو لا يتورع عن استدعائها في كل مرحلة من مراحله الشعرية، بل وفي قصيدة واحدة يكون محورها "الفينيق" ذاته:

فينق مت، فينيق مت

فينيق تلك لحظة انبعاثك الجديد:

1- خالدة سعيد ـ البحث عن الجذور (م. س)، ص 86 ـ 87.

صار شبه الرماد، صار شررا
والغابر استفاق من سباته
ودب في حضورنا:
البطل استدار صوب خصمه
للوحش ألف خنجر
أنيابه مطاحن
والظفر السنين سم حية.
والبطل القوي مثل حمل
تموز مثل حمل ـ مع الربيع طافر
مع الزهور والحقول والجداول
النجمية العاشقة المياه،
تموز نهر شرر تغوص في قراره
السماء. تموز غصن كرمة
تخبئه الطيور في أعشاشها
تموز كالإله.[1](52)

يخلق الشاعر أسطورته الثالثة من أسطورتين واحدة تنتهي وأخرى تبتدئ، والسياق نسيج حكائي لا ينقطع؛ كأنما يد الشعر تمتلك كل هذه المقدرة على المسخ ـ بالمعنى الإيجابي ـ أو لنقل على التحويل. فإذا كان "الفينيق" يركن محترقـا إلى نيرانه فيعلـو ركـام من الرمـاد، فإن "تموز" هو الذي سينبعث من ذلك الركام.. وبذلك يحقق الشاعر هذه النقلة الهائلة من النار إلى الماء، ومن الرماد إلى الزهور والحقول.

1- (52) أدونيس ـ الأعمال الكاملة ـ المجلد الأول (م. س)، ص 169 ـ 170.

إن الجمع بين الأسطورتين هاهنا، يعتبر فريدا في الممارسة الشعرية المعاصرة؛ لأنه جمع لا يحتكم إلى منطق التركيم المنفصل، بل هو جمع نوعي متسق يؤهله لهذه التجربة التكييف الفني الذي يجمع في اطراد الحكاية وتعاقبها بين نموذجين يتباعدان في الهوية، ولكنهما يتقاربان في الجوهر. أحدهما طائر، وثانيهما بشر سمت به الأزمنة الأولى لأن يقارب الإله:

الفينيق ← النار ← تموز ← الوحش ← زهورالشقائق

الأسطورة تولد من أختها، فتتناسل منهما معا مفاهيم التحول والتغير سعيا وراء الوصول إلى الصورة الأبقى وإلى جوهر الخلود. فمن النار يكون الرماد، ومنه يكون الماء فتولد زهور الشقائق. إن هذه المعادلة الكونية تنبني على مفارقة حادة، طرفاها المتقابلان هما النار والماء. أليس الشعر هو الكيمياء السحري الذي يقوى على إمكانية الجمع بينهما ليسفر المحلول الجديد عن ابتكار ما يمكن تسميته بإكسير الحياة، أو بنبتة الخلود التي دوخت "جلجامش" في رحلته المشهورة؟!

البطل استدار صوب خصمه

تموز يستدير نحو خصمه:

أحشاؤه نابعة شقائقا

ووجهه غمائم، حدائق من المطر.

ودمه، ها دمه جرى

سواقيا صغيرة تجمعت وكبرت

وأصبحت نهر

ولا يزال جاريا ـ ليس بعيدا من هنا ـ

أحمر يخطف البصر.

واندثر الوحش وظل خصمه الإله

ظل معنا شقائقا

جداولا من الزهر

وظل في النهر. [1]

لعل الشاعر، هنا، يتوسل بتقنية التقطيع السينمائي: فهناك صورة تنطفئ شيئا فشيئا لتعوضها صورة أخرى. يختفي الفينيق تحت رماده ليفسح المجال لمشهد البطل تموز وهو يعارك خصمه الخنزير البري ـ على النحو الذي ورد في حكاية الشاعر الروماني أوفيد ـ لكن الشاعر يختزل كثيرا من الجزئيات ضمن ممارسة لغوية تغلب منطق الإيجاز، لنلمح تموز أو أدونيس في هيئة غرائبية؛ فأحشاؤه تنبع منها زهور الشقائق ووجهه يصير غماما وحدائق من المطر. لكن هذا المطر لا يلبث أن يتحول إلى سواقي من الدماء تتجمع وتكبر إلى أن تصبح نهرا كبيرا. وانطلاقا من هذه الصيرورة الميثولوجية، تولد الخصوبة التي تجسدها زهرة الشقائق، من موت تموز ليبقى هذا الرمز خالدا إلى الأبد، بينما يندثر الخنزير البري الذي كان سببا في موته المادي:

1- أدونيس ـ الأعمال الكاملة ـ المجلد الأول (م. س)، ص 170 ـ 171.

واندثر الوحش وظل خصمه الإله

ظل معنا شقائقا

جداولا من الزهر

وظل في النهر [1]

إن موت تموز أو أدونيس يشكل عند الشاعر أبهى صورة للموت السعيد الذي يتجاوز الأعراض المادية ليلج عالم الرموز، وهذا ما يدعوه إلى أن يصرح قائلا: "فإذ يغيب الإنسان في أحضان الأم يصبح، إلى الأبد، حاضرا في الكون يدخل في نهر من الرموز"[2]؛ بل نكاد نجزم أن هذا هو السبب الذي دعا الشاعر إلى تبني اسم (أدونيس)[3] ليظل هذا الاسم لقبا لصيقا به طوال حياته. ولذلك لا نعجب إذا عرفنا أن استحضار هذه الأسطورة

1- المصدر نفسه ـ ص 171.

2- أدونيس ـ زمن الشعر (م. س)، ص 221.

3- يقول الشاعر عن تبنيه لاسم أدونيس: "كنت حين اتخذت هذا الاسم: أدونيس، أتابع دراستي الثانوية في اللاذقية. وكنت في حوالي السابعة عشرة من العمر. كنت أكتب نصوصا شعرية ونثرية أوقعها باسمي العادي: علي أحمد سعيد، وأرسلها إلى بعض الصحف والمجلات آنذاك للنشر. لكن أيا منها لم ينشر في أية صحيفة أو مجلة. ودام هذا الأمر فترة. فاستأت وغضبت. وفي لحظة من لحظات الاستياء والغضب، وقعت في يدي، مصادفة، مجلة أسبوعية لبنانية، على الأرجح، قرأت فيها مقالة عن أسطورة أدونيس: كيف كان جميلا وأحبته عشتار وكيف قتله الخنزير البري، وكيف كان يبعث كل سنة في الربيع. . إلخ. فهزتني الأسطورة وفكرتها وقلت، فجأة، في ذات نفسي: سأستعير من الآن فصاعدا اسم أدونيس، وأوقع به، ولا شك أن هذه الصحف والمجلات التي لا تنشر لي، إنما هي بمثابة ذلك الخنزير البري الذي قتل أدونيس. . وفعلا كتبت نصا شعريا وقعته باسم أدونيس وأرسلته إلى جريدة لم تكن تنشر لي، وكانت تصدر في اللاذقية. وفوجئت أنها نشرته، ثم أرسلت نصا ثانيا، فنشرته على الصفحة الأولى أرفقها المحرر بإشارة تقول: المرجو من أدونيس أن يحضر إلى مكاتب الجريدة لأمر يهمه.

ـ من حوار أجراه مع الشاعر كل من مارغريت أوبانك وصموئيل شمعون ـ مجلة (عيون) فصلية ثقافية تصدر عن منشورات الجمل ـ ليون ـ ألمانيا ـ السنة الثالثة ـ عدد 6 ـ 1998.

يشغل حيزا مهما في تجربته الشعرية. ذلك أن موضوعة (البعث) تظل هاجسا لدى الشاعر وهو يرى ما يتهدده من موت مادي، وما يتهدد محيطه من أنواع مختلفة من أسباب الفناء والزوال؛ فـ "الصدور في الرؤية إلى المستقبل كأفق به تحتمي وديعة "البعث" حجة على نبوة الشاعر وحقيقة الشعر، لأن عبور اليباب إلى الخصوبة فعل شاعر يتميز عن سائر الناس العاديين ببطولية وإعجاز، فيما هو الشعر قول مداره الحقيقة، لا كذب فيه، ما دام الشاعر النبي البطل هو من كتبه، وما دام البعث مسعاه وغايته. ويكون استعمال الأسطورة، في هذا السياق، اجتلابا للخيال الذي به يعاد بناء الزمن وبناء الذات الحضارية."[1]

قد تكون أسطورة "أدونيس" مفتاحا لاكتشاف الموت، وابتكاره أيضا. ومثلما جرح الخنزير البري أدونيس في كاحله، تبتكر الذات الشاعرة حكايات أو تستعيرها لتجرح كواحلها، ثم تتابع خيط الدم المنساب منها انسياب الزمن المتحطم بين يديها؛ فيتشح المكان بحطام الحكايات المجروحة ويمتلئ بأنصاب الموت التي تبدو حروفا ممزقة، لكنها عندما تجتمع تكون دلالة الاسمين المضمخين بالموت والخلود (أورفيوس) و(أدونيس). فأحرف هذين الاسمين تصبح نظائر لأسماء الذات:

رقعة من تاريخ سري للموت ←

يستعير   يبتكر حكايات يجرح كواحلها

ويتابع خيط الدم   ينظر إلى الزمن يتحطم بين يديه

إلى المكان يتوشح بحطامه

1- محمد بنيس ـ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر) ـ (م. س)، ص 217.

يلتفت وراءه

أنصاب وتماثيل تحمل حروفا

أ و ر ف ي و س

أ د و ن ي س

يتحقق أنها نظائره وأسماؤه

مـــن

السيميـــاء

والشـــرق[1]

إن فاعلية الذات في هـذه الرؤية تتأسس في الأفعـال المضارعـة (يستعير) و(يبتكر) و(يجرح) التي تمارس فعلها على (حكايات). وإذا كان فعل (يستعير) يدل على الأخذ والاستعانة بمتاع الآخرين، فإنه يجد في مقابله فعل (يبتكر) الدال على الخلق والاختراع؛ فالذات إذن تكون حكاياتها عن طريق الاستعارة والابتكار، وهما مفهومان يرتبطان أساسا بعملية الإبداع. وانطلاقا من ذلك يدل لفظ (حكايات) على إبداعات الذات، ونفترض ـ هنا ـ أن هذه الإبداعات هي نصوص شعرية استنادا إلى هوية الذات وتوجهها.. ثم إن هذه النصوص لا تدخل في سياق توجه الذات إلا عندما تجرح وتنزف دمـا، بمعنى أنها تأخذ حيويتها وحركيتها من الأصـل الميثولوجي (جرح أدونيس) لتواصل نفس الحيوية عبر الأزمنة. إن دم هذه النصوص الذي يعادل دلاليا معناها، ينتشر من خلال الزمن عبر المكان، فيصبح الدم حروفا متناثرة ولكنها دالة على أصل الحكاية (موت أدونيس وانبعاثه)، ويحصل نوع من التداخل والتناظر بين البعدين الميثولوجي والذاتي..

1- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الثاني (م. س)، ص 511.

وبذلك تتحقق الرغبة في الخلود من خلال اللغة الإبداعية التي أشار إليها الشاعر بعلامة الحروف المتناثرة (أ و ر ف ي و س ـ أ د و ن ي س). هاهنا يصح قول أسيمة درويش في الشاعر أدونيس: "هكذا يعيدنا تاريخ الشعراء نفسه عبر العصور. يعشقون الشعر، يعشقون الموت شعرا، يلوذون من الزمن الموضوعي الخانق بزمن الشعر الذي يتذوقون به طعم الحرية، ففي أحضان الشعر يصير الموت عشيقا."[1]

إن التنقيب عن حضور أدونيس أو تموز في المتن الشعري لأدونيس عملية في غاية الصعوبة واللبس، لأن استعارة الشاعر لاسم "أدونيس"، جعلته يقدر حجم المسؤولية تجاه هذا الاسم الإلهي الذي يحمل، ومن ثم لا يستطيع الدارس التمييز بين الحد البشري والحد الإلهي الأسطوري في الدوال المقترنة بهذه المرجعية الميثولوجية. ومن هنا ينفتح الباب واسعا لأحد الأوجه البلاغية القديمة التي هجرها الشعراء منذ مدة طويلة؛ ويتعلق الأمر هنا بـ (التورية)، فعندما يقول أدونيس:

وأدونيس يموت

والهواء شقائق وأعراس في جنازته[2]

ينصرف الذهن فورا إلى الأصل الميثولوجي، لاسيما إذا وجدنا من مفردات اللغة ما يدعم هذا الطرح (شقائق ـ أعراس). لكن هل يعني الشاعر هذا التوجه في الفهم؟ إن الشاعر لا ينزل إلى هذا المستوى البسيط والسطحي لكي يستنسخ متن الأسطورة ويلحقه بكلامه هكذا بلا سند فني ولا دعامة

1- أسيمة درويش ـ تحرير المعنى: دراسة نقدية في ديوان أدونيس (الكتاب) ـ دار الآداب ـ بيروت 1997، ص40.

2- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الأول (م. س)، ص 556.

رؤيوية، وهو الذي خبر التراث ونخله وأسس حداثته انطلاقا منه. وبقليل من التبصر نرى أن الحدين البشري والإلهي يتحدان في هذه الرؤية، فالإله أدونيس يسعى إلى العالم الواقعي بمؤازرة الشعر القادر على الاستحضار والتأثير لكي يؤكد خلود الجوهر رغم فناء المادة، بينما تسعى ذات الشاعر إلى التوحد بالإله ليختلط دمها في شقائقه ولكي تتحول الجنازة إلى العرس، لأن "الخنزير البري الآتي من الغابة الخرافية، لن يستطيع التغلب على الشاعر حتى لو تمكن من قتله. فاسم الشاعر يمحو الأسباب، وجرحه بين الصدى والنداء، عطش للشعر والشفافية والتواطؤ."[1]

إن هذه التورية المومأ إليها ـ أعلاه ـ تتضح أكثر بالرجوع إلى السياق العام للرؤية الشعرية، فالسطران المستشهد بهما ـ سابقا ـ يردان داخل هذه اللحمة الشعرية التي لا تقبل التقطيع:

يلزمني الخروج من أسمائي ـ

أسمائي غرف مغلقة

جب غائب

علي اسبر علي أحمد سعيد علي سعيد علي أحمد اسبر علي أحمد

سعيد اسبر

يصارع يتكسر كالبلور

وأدونيس يموت

والهواء شقائق وأعراس في جنازته[2]

1- سيرج سوترو: أدونيس، الجرح، النار ـ مجلة فصول ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثاني خريف 1997 (الأفق الأدونيسي) ـ ص 389.

2- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الأول (م. س)، ص 556.

وهكذا نجد أزواجا من التقابلات التي تحكم سياق الدلالة: (الخروج / الدخول)، (غرف / هواء)، (علي اسبر... / أدونيس). كما نجد تقابلا مصطنعا من قبل الشاعر بين حدثي التكسر والموت. وهو تقابل يبرره معناهما، فالتكسر دلالة على التشييء والموت دلالة على التذويت. التشييء يهم سلسلة من الأسماء البشرية الآيلة للتكسر كالبلور ومن ذلك إلى الاندثار التام؛ وترد هذه الأسماء في شكل سلسلة تعاقبية عبثية: (علي أسبر علي أحمد سعيد علي سعيد علي أحمد أسبر علي أحمد سعيد أسبر..) تحيل على توالد سلالة منقرضة تتشابه أسماؤها وتتكاثر بشكل لامعقول Absurde. أما التذويت فيهم اسم أدونيس الإله الذي يرتضيه الشاعر لقبا يمكنه من الخروج من ذلك التعاقب المنقرض، وليموت كما مات الإله الأسطوري، فتحول فضاء موته إلى "شقائق وأعراس في جنازته". ومن هنا تصح فرضية التورية التي وجدناها تحكم الاسم ـ الرمز: أدونيس .

ج ـ ما في المعطف غير أورفيوس:

ستبقى أسطورة (أورفيوس) محافظة على توهجها الدلالي الذي يؤكد قدرتها على تأثير الشعر والموسيقى على كل الموجودات (الحيوانات، الناس، الآلهة)، وعلى مواجهة الموت بواسطة الحب المدعوم بالفن والقائم على شفا الخطر والرغبة المحمومة. ولعل قوة هذه الأسطورة تكمن في الفقد المزدوج لما نحب. فالفقد الأول يتجلى في انتزاع هذا الشيء المحبوب، والفقد الثاني يكمن في توهم إمكان استعادته بسرعة.

إن مقدرة الفن ـ ومنه الشعر ـ كما تتضح في هذه الأسطورة تتجاوز مستوى التأثير البسيط إلى مستوى تغيير قلوب متلقيي هذا الفن. لكن

أورفيوس الذي استطاع أن يعبر إلى العالم السفلي ويخرج منه حيا عليه أن يخلق فضاء أوسع لحب يتسامى على الآنية والجسدية؛ فـ "يوريديكي" المستعادة لم يكن من الممكن أن تتحقق جسدا ولكنها تحققت ذكرى مشبوبة إلى الأبد.. هكذا يعلمنا الشعر وتعلمنا الموسيقى أن ننتصر على الموت، ولكن بمنظور لا يعطي للمادة أو للواقع الحسي وزناً. إن أسطورة أورفيوس تمجيد لمعاني الحب المثالي الذي يقهر الموت بصورة التجريد القصوى، حيث يغدو الموت المادي منهزما أمام إمكانات الخيال وقدراته اللامحدودة. ولما كان الشعر اختراقا خياليا للمجهول المحدق بنا، فإنه يمتلك سلطة السيطرة على الأشياء والمفاهيم المنفلتة. أليس الشعر هو لحظة تكثيف قصوى يتجمد الزمن فيها، فيمتنع عن السيلان ومن ثم عن النفاد والزوال؟! إنه يحافظ على معاني الأشياء ويحرسها من الاندثار رغم اندثار أشكال هذه الأشياء وصورها المادية. من هنا فطن الشاعر علي أحمد سعيد أدونيس للقيمة الرمزية التي تختزنها هذه الأسطورة، فوظفها كتميمة تتآزر مع الأساطير الأخرى، ليسفر جمعها عن قوة روحية تجعل من الانبعاث والخلود أمرا ممكنا. يقول الشاعر:

قيثارك الحزين، أورفيوس
يعجز أن يغير الخميره
يجهل أن يصنع للحبيبة الأسيره
في فقص الموتى سرير حب يحن أو زندين أو ضفيره
يموت من يموت، أورفيوس
والزمن الراكض في عينيك

يكبو، وفي يديك
ينكسر القيثار.
ألمحك الآن على الضفاف
رأسا، وكل زهرة غناء
والماء مثل صوت
أسمعك الآن أراك ظلا
يفر من مداره،
ويبدأ الطواف[1]

في هذا المقطع تقوم حركتان متقابلتان، تبتدئ الأولى من قوله (قيثارك الحزين...) وتنتهي في قوله (ينكسر القيثار)، لتعقبها الحركة الثانية التي تبتدئ من قوله (ألمحك الآن...) وتنتهي في قوله (ويبدأ الطواف). ومبدأ التقابل، هنا، يتأسس على اللحظة التي يوهمنا الشاعر فيها بعجز أورفيوس عن مهمته، فيعمد إلى وصف الجو المأساوي الذي يرافق عجزه: قيثارك الحزين ـ عجز عن تغيير الخميرة ـ يجهل أن يصنع سريرا للحبيبة ـ كبو الزمن ـ انكسار القيثار.. وفي مقابل هذا العجز يتبين الشاعر صورة أخرى مغايرة: كل زهرة غناء ـ أسمعك الآن ـ أراك ظلا يفر من مداره، ويبدأ الطواف.. وانطلاقا من ذلك يستمر الزمن الأورفيوسي في الوجود ولكن على نحو متجدد. فالموسيقى التي كانت تنبعث من القيثار تحولت بعد انكساره إلى كل زهرة، والرأس المقطوع (رأس أورفيوس) على الضفاف صار ظلا يبدأ طوافه. ودلالة ذلك أن تحلل الكينونة المادية أفرز كينونة أقوى

1- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الثاني (م. س)، ص 194 ـ 195.

محصنة من الموت والزوال، لأنها لم تعد جسدا أو مادة بل أصبحت روحا وغناء..

وهكذا نجد أن مفهوم الموت الذي تمنحه الأسطورة للشعر أقل حدة من المفهوم المادي أو الاجتماعي له، لأن مطلقيته ـ حينئذ ـ تنتفي فيه، فيكون بإمكان الميت العودة إلى عالم الحياة بمناعة أقوى فتصعد روحه إلى عالم البشر والموجودات أكثر توهجا وحيوية. لذلك نجد الشاعر يخلق نوعا من التماهي مع نموذجه الأسطوري (أورفيوس)، وذلك من خلال خلق اندماج مع اللحظة الأورفية وممارسة التحويل على الواقع المعاصر عن طريق نسفه وتعويضه بالزمن الأسطوري. يقول الشاعر في قصيدة "أورفيوس":

عاشق أتدحرج في عتمات الجحيم
حجرا، غير أني أضيء
إن لي موعدا مع الكاهنات
في سرير الإله القديم
كلماتي رياح تهز الحياة
وغنائي شرار.
إنني لغة لإله يجيء
إنني سامر الغبار.[1]

ما يلاحظ في هذا النص هو أن الشاعر يبتكر تفاصيل لم ترويها مصادر أسطورة أورفيوس؛ إنه يضيف بعض التفاصيل من عنده أو يتخيلها، ولكن في

1- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الثاني (م. س)، ص 298.

سياق اللحظة المعاصرة التي ينوب عن أورفيوس في عيشها. فـ "عتمات الجحيم" التي عبرها أورفيوس بحثا عن يوريديكي هي المعادل الموضوعي لواقع أدونيس وزمنه الصعب على المستوى الاجتماعي والسياسي والثقافي... والمطّلع على سيرة الشاعر وعلى الحروب الرمزية التي خاضها في مواجهة رموز الاستبداد والتخلف الاجتماعي والثقافي، يدرك حجم المعاناة التي عاشها بصبر "أورفيّ" خارق.. و"غنائي شرار" ذلك الغناء الذي أسعف بطل الأسطورة في العبور إلى العالم السفلي الممنوع عن الأحياء، وساعده على إقناع إله الموتى بالسماح له باصطحاب يوريديكي إلى عالم الأحياء يكون معادلا أيضا للتجربة الشعرية المتميزة والمختلفة التي دشنها الشاعر أدونيس وأربك بها كل مألوف في الشعر العربي المعاصر. إن الغناء هو تلك اللغة الشعرية الجديدة الممتلكة لأدوات وقدرات هائلة في ابتكار رؤية جديدة للوجود والحياة . ومن ثم فإن استدعاء أسطورة أورفيوس عند أدونيس لم تكن بهدف تجليتها كمرآة عاكسة لما يحدث، أو لينظر فيها واقعه وحاله، وإنما جعل منها مرآة عمياء لأنها "تدعو الشاعر إلى أن يبتكر لنفسه وجها بدلا من أن يصفه، وتدعوه إلى أن يبتكر لنفسه طبيعة بدلا من أن يكتشفها في الحال التي هي عليها. وتتلخص قناعة أدونيس في أن الطبيعة الإنسانية ليست مسلمة وإنما يجب بناؤها وخلقها وابتكارها، وهنا يكمن بالنسبة إليه معيار الضرورة الأخلاقية للشعر."[1]

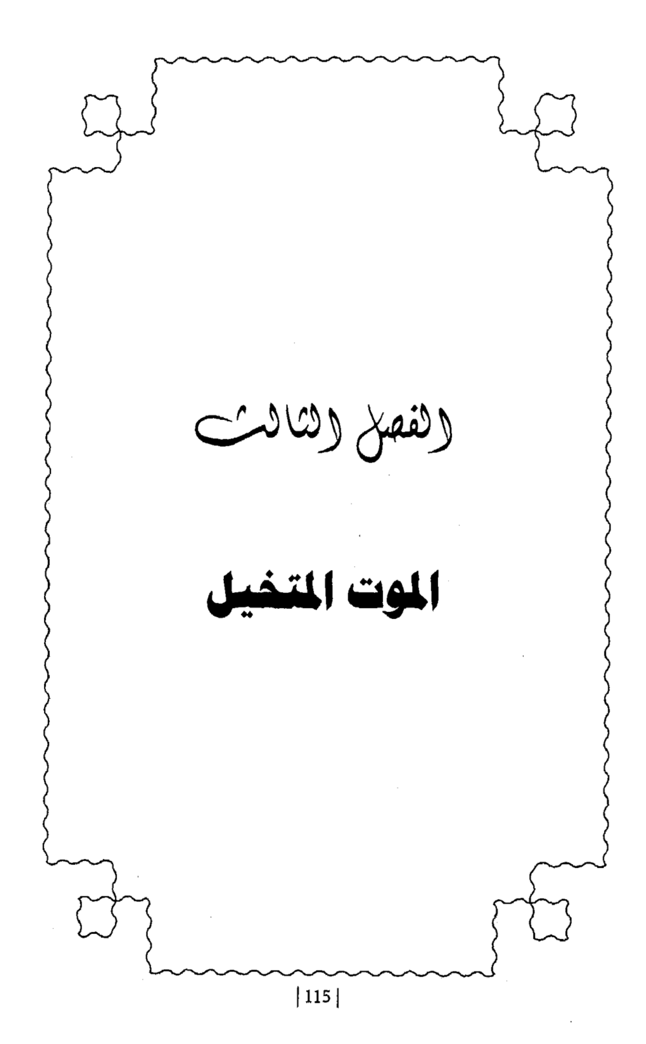
هذه سمة تميز المتن الشعري الأدونيسي الذي جعل الأسطورة اليونانية أو الشرقية خلفية فنية لرؤيته الشعرية؛ وفي ذلك تختلف طرائقه في

1- جون إيف ماسون: قراءة أدونيس ـ مجلة فصول ـ المجلد السادس عشر ـ العدد الثاني ـ خريف 1997 (الأفق الأدونيسي)، ص 411.

استثمارها مع طرائق الشعراء المعاصرين الذين سلكوا هذا الدرب فتعاملوا مع الأساطير بوصفها نصوصا داعمة أو مكملة لرؤيتهم أو حتى باعتبارها حلية مزينة لفقراتهم الشعرية...

لقد وعى أدونيس منذ بداياته الشعرية أن قوة استثمار الأساطير تكمن في القدرة على بعثها بعثا جديدا، يحتفظ بالنموذج ولكنه يبتكر له التفاصيل التي تعطيه بعدا متجددا، أو يكيفه مع معطيات البيئة المعاصرة حتى يضمن له قوة الأصالة التي أنجبته. وحسب عبد الكريم حسن أن "أدونيس يوظف المصطلحات والمفاهيم لا لكي ينتمي إليها وإنما لكي ينميها إليه، تماما كما فعل عند استخدامه رمز "إيكار" الذي تحول في شعره من أسطورة يونانية إلى أسطورة «أدونيسية»"[1].

1- عبد الكريم حسن- زهرة الكيمياء- المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- بيروت 1992، ص285.



الفصل الثالث

الموت المتخيل

المبحث الأول:

الصورة الشعرية

لما كان الموت هو ذلك المفهوم الميتافزيقي المجهول الذي تتوق النفوس إلى فك الألغاز التي أحاطت به منذ أن وجد الإنسان، فقد اجتهد الشعراء في تجسيده في صور تطمح إلى تعريته، والكشف عن أسراره. وهكذا نجده يحضر في المتخيل الشعري بمنظورين، أحدهما حسي يجتهد في إعادة تشكيل المجرد وإخراجه في صور مادية محسوسة؛ يكون القصد منها إماطة اللثام عن المخبوء، خصوصا وموضوعة الموت ظلت دائما ملتبسة ومقترنة بما هو ميتافيزيقي غامض. وثانيهما تجريدي ذهني يمثل الوجه المقابل للمنظور الأول. وتسود الصور التجريدية في الخطاب الشعري الذي يطمح إلى السمو بحالة الموت الحقيقي (الجثة، الأشلاء، القبر...) إلى عوالم مثالية، يكون الهدف منها التمجيد، وتكريم الميت الذي قد يكون شهيدا أو قريبا عزيزا.

أما الوسائل اللغوية المعجمية منها والأسلوبية فتتراوح بين الأوجه البلاغية المعهودة (تشبيه، استعارة، كناية، مجاز مرسل...)، وبين الرمز الذي يكاد أن يكون العنصر المهيمن في النصوص الشعرية المعاصرة،

سواء أتعلق الأمر بالرمز اللغوي الطبيعي أو الرمز التراثي والأسطوري، وبين لغة سريالية منفلتة من أية مراقبة محتملة من طرف العقل، وأخرى نثرية عادية تسعى إلى التخلص من العبء الوجودي عن طريق التحلل من صناعة اللغة وزيف المساحيق، لاسيما عندما يتعلق الأمر بتجربة مريرة يمر منها الشاعر المعاصر في مواجهة موته الحقيقي. وهنا "نجد أنفسنا، وبمنتهى الوضوح، بإزاء ظاهرة جلية، متمثل بالبحث عن أبعاد الإنسان والعالم، والسعي للتوغل في دلالتهما من خلال "وسيلة لغوية" هي في متناول الجميع تقريبا، كما لو أن الشاعر الحديث إذ يحوّل ـ ولماذا لا نقول: "يبسط"؟ ـ اللغة الشعرية إلى فقهها الحقيقي، أي مستواها الاجتماعي الحي، فإنه يجد نفسه أكثر تهيؤا للاكتشاف العمودي لوعيه الخاص ولرؤياه الشعرية."[1]

1. الصورة الحسية:

تجمع مختلف الدراسات الشعرية على أن عنصر الصورة هو الأساس الفني الذي يفرق الكلام النثري عن الكلام الشعري، أي أنها هي التي تحقق الوظيفة الشعرية للنص، وذلك من خلال "العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمدلول، من جهة، وبين المدلولات من جهة أخرى."[2] ذلك أن الشاعر صاحب تجربة غير محدودة، وهو يستعين بالكلمات المحدودة لإعادة تشكيل تجربته تعبيريا. وهذا التقابل بين محدودية اللغة ولا محدودية

1- كمال خير بك ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ـ المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1982، ص 167.

2- جان كوهين ـ بنية اللغة الشعرية ـ ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ـ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986، ص 191.

التجربة الذي سبق أن أكده أدونيس[1]، هو الحافز على تحويل التجربة إلى صور تستغل كل الإمكانيات المتاحة من أجل تحويل اللغة معجماً وأسلوباً تحويلا يفي بالأغراض الإبداعية. ولما كانت التجربة تعاش أساساً على المستوى العاطفي والذهني، فقد كان لزاما أن ينتخب الشاعر ما يعطي لهذا المعيش ـ على مستوى التجربة ـ حضورا ماديا يمكّن المتلقي من خلق أفق للتواصل مع الصورة والتفاعل معها إيجابيا. إلا أن مادية الصورة أو حسيتها، هنا، لا تعني بأية حال ميل الشاعر إلى التسطيح أو الاختزال التبسيطي؛ وإنما تعني أكثر، من ذلك، خلق انزياحات ومفارقات توفر للكلام الشعري درجة ما من التشكيل الدلالي عن طريق خرق المألوف، ودعوة القارئ إلى قلب وظائف حواسه.. ذلك أن "الصورة الشعرية ليست تشكيلا فحسب، ولا منهجا في بناء القصيدة فقط، وإنما هي ـ إلى ذلك ـ أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم؛ والفنان حين يعبر عن البيئة المحيطة به على هيئة صور، فإنه يقوم بتثمين إيديولوجي وجمالي لها."[2]

وقد مثل الموت موضوعا رئيسا في تجربة الشعر العربي المعاصر، وجاءت معظم صوره ضاجة بالمفردات والتعابير الدالة عليه، وهذا ما يبرزه محمد بنيس في قوله: "إن الشعر المعاصر يكتنز تجربة مواجهة الموت، وبهذا القدر من الوعي الشعري نقيس مكانة الموت في هذا الشعر. تجربة الموت في هذا الشعر اختيار فردي مشروط بتاريخيته. وهي أيضا ما يجعل الموت مستحقا، لأنه في هذه الحالة يكون قلبا لتصور الشعر والموت معا،

1– أنظر: أدونيس ـ الصوفية والسريالية ـ دار الساقي، لندن 1992، ص 238.

2– محمد فكري الجزار ـ الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش ـ ضمن كتاب: محمود درويش المختلف الحقيقي، ص 164.

كما ترسخ في المفهوم السائد في الشعر التقليدي الذي اختار الارتداد إلى نموذج مركب بدل مواجهة العالم العربي الجريح ووضعية الإنسان في العالم الحديث."[1]

من هنا يكون الوعي الجديد للشعراء بالموت قد خطا بهم خطوات واسعة في تغيير النظرة إليه، فالموت لم يعد ذلك الشبح المتربص بالأجساد ليغرس أنيابه فيها، كما أن الشعراء تساموا عن أن يكونوا مجرد مرددين لصدى الخوف المسيطر على قلوبهم. ولعل هذا يرجع إلى ثقافة الشاعر المعاصر الواسعة، والخلفيات النظرية والمرجعية التي يصدر عنها. كما أن الوعي الجمالي المتطور لديه قد مكنه من شحذ أسلحة البلاغة واللغة الشعرية من أجل أن ينازل الموت منازلة تليق بانتصاراته الفنية والجمالية. فعندما يقول أدونيس:

ثمة حاجة لأن يولد شيء ما، لذلك أفتح للبرق مغارات
تحت جلدي وأبني أعشاشا. ثمة حاجة لأن أعبر كالرعد في الشفاه
الحزينة كالقش، بين الحجر والخريف، بين المسام والسرة، بين
الفخذ والفخذ.
لهذا أغني: "تقدم يا شكلا يليق باحتضارنا"
لهذا أصرخ وأغني: "من يعطينا أمومة الفضاء، من يغذينا
بالموت"[2]

1- محمد بنيس ـ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، (الشعر المعاصر) ـ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1990، ص 246.

2- أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة (مصدر سابق)، ص 355.

فإن المتخيل في هذه الصورة ينهض على أساس مفارقة مكونة من ثنائية الولادة/الموت. وهي تبدو متقابلة في الظاهر، أي في سطح الجملة، لكنها تنطوي على تماسك قوي وانسجام في العمق. فالولادة والموت يصبحان هنا وجهين لعملة واحدة. والشاعر، وإن كان يجتهد في إظهار الموت إظهارا حسيا التشييء (يا شكلا) و(من يغذينا بالموت)، فإنه يعمل على تركيز اللحظة وتكثيفها دلالياً كيما يصهر الموت في الولادة، ومن ثم يحقق انعتاقه الوجودي من إسار الموت المادي، ويدخل في تجربة الخلود والامتداد في المطلق.

إن تشييء الموت في صور حسية ينبئ بتوق كبير إلى نفي مجهوليته، وجعله أمرا عاديا يمكن تطويعه والتحكم فيه. بل إن نوايا الشاعر تتجه في بعض الأحيان إلى تجاهل الموت المتعارف عليه واستبداله بموت تبتكره الذات لغاية إطالة الحياة:

أيها الحب، أيها النسل المنطفئ
تقدم واجلس على ركبتي- ركبتيها
تحيينا أجراس الرغبات
نبتكر موتاً يطيل الحياة[1]

هكذا تخرج مسألة ابتكار الموت من يد الإله الأكبر لتتولاها يد الشاعر، ضمن منظور يربط بين الحب وصناعة الموت؛ وهكذا أيضا نجد أنفسنا أمام صورة حسية تعمل على تحويل الموت المجرد إلى شيء يمكن

1- أدونيس- الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول، (مصدر سابق)، ص 598- 599.

إنتاجه. وهي صورة تتجاوز الطرح الاستعاري البسيط، لأن الشاعر إذا كان يعقد علاقة تشابه بين الموت وبين أي شيء يبتكر، فإن وجه الشبه يبدو بعيد بين المستعار والمستعار له، ويحتاج إلى قطع مراحل من التأويل من أجل اختصار مسافة الانزياح. وسيكون من المفيد أيضا استحضار المرجعيات الفكرية والفلسفية التي قرنت بين الحب والموت لعل غموض الصورة ينجلي عن هذا «الموت الذي يطيل الحياة»؛ خصوصا أن الشعر ـ كما يقول أدونيس نفسه ـ : "لا يخبر، ولا يسرد، ولا ينقل أفكارا، ولا يصدر عن العقل والمنطق، ولا عن العادة والتقليد. وإنما يوحي، ويومئ، ويشير، فاتحا للقارئ أفقا من الصور، مؤسسا له مناخا من التخييلات."[1] ومن ثم يتحدد مفهوم الحب المشار إليه في المقطع الشعري بالحب المادي المبني على اللذة التي تطيل الحياة بواسطة زرع النسل والإكثار منه استجلابا لاستمرار الحياة. إن "الجنس في جوهره عند أدونيس عودة إلى الوحدة. الإنسان منفصل وهو يتوق إلى الاتصال سواء مع المرأة أو مع الأرض، الجنس هو الاتصال، هو الوحدة، ومن هنا يتحد الموت بالجنس. وهو أعمق نوع من أنواع الاتصال، لأن الرجل يجد في المرأة نبعه، ولا يجد موضوعا غريبا عنه. إنه يجد جزءه الآخر، الجزء الضائع. هذا الاكتشاف هو ما يمنحه الطمأنينة والوحدة، هو ما يشعره بأنه موجود."[2]

ولعل هذا الرأي يجد مسوغه في ربط أدونيس بين الموت والحب. ويتجلى ذلك في عدد كبير من نصوصه الشعرية، وهو الشيء ذاته الذي نهجه

1- أدونيس ـ صدمة الحداثة ـ دار العودة، بيروت 1983، ص 291.

2- محمد بونجمة ـ المكونات الشعرية لديوان «مفرد بصيغة الجمع» لأدونيس (رسالة جامعية مخطوطة لنيل دبلوم الدراسات العليا، نوقشت سنة 1991.)

جورج باطاي G.Btaille في أطروحته التي تقرن الرعشة الناجمة عن لذة الحب باستحقاق الموت[1]، وكأن للأمر علاقة بالرغبة في الفناء للتفوق على الذات. وهي رغبة تعتبرها نازك الملائكة "رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالي فيها، فهو بطبعه مسرف، وإن أدى الإسراف إلى موته، لا بل إنه يسرف لكي يموت... ومن ثم يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم، زواياه الثلاث هي الانفعال والشعر والموت. فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي إلى الشعر على أنه يلاحظ أن الانفعال هو الموت لأن الأول طريق محتم للثاني.. ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد. إنها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التي ينتهي إليها في وحدة متينة لا انفصام لها."[2]

من هذه المنطلقات تكون الصورة الشعرية الحسية صياغة فنية للمتخيل الذي يعكس في الحقيقة نوازع الشاعر وتوجهاته النفسية والفكرية تجاه الموت. والشاعر خلال ذلك قد يضحي بهيبته البلاغية وحذقه في صناعة الكلام وتزويقه كي يبقى مخلصا لموقفه. فهو قد يختار عبارات تشي بنثرية فاجعة، ولكنها تدخر في سياقها دلالات شديدة التكثيف تحتاج من القارئ أن يستند إلى رصيد واسع من الخلفيات المرجعية قبل أن يظفر بنزر يسير من تأويلاته. فعندما يقول أدونيس:

في أحضان الحب،
يصير الموت عشيقا[3]

1- Michel GUIOMAR, Principes Esthétique de La Mort,. P 393.

2- نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر ـ دار العلم للملايين، بيروت 1983، ط 7، ص 315.

3- أدونيس ـ الكتاب: أمس المكان الآن (الجزء الأول) ـ دار الساقي، بيروت ـ لندن 1995، ص 250.

فإن إمكانيات التأويل تنفتح على متاه من النظريات رغم رخاوة الانزياحات الموجودة فيها، بسبب علاقة التجانس القائمة بين أطرافها، خصوصا في التعبير الاستعاري "في أحضان الحب". إلا أن عبارة «يصير الموت عشيقا» هي ما يجعل التشبيه يضطلع بوظيفة إيحائية كثيفة؛ لأن العناصر المشتركة بين المشبه (الموت) والمشبه به (العشيق) معدومة، ولا يمكن تأويلها أو محاولة بناء انسجام العلاقة التشبيهية بين الطرفين إلا بنوع من التحري والبحث في السياقات الثقافية والفلسفية التي اشتغلت على موضوع الموت وعلاقته بالقيم الأخرى كالحب والحرية.. وغيرهما. وهكذا، فإن "ما يعطي الصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة بقدر ميزتها كحادثة ذهنية ترتبط نوعيا بالإحساس."[1]

2. الصورة الذهنية:

يمكن القول إن الصورة الشعرية، بشكل عام، سباحة في المتخيل الذي يؤدي بدوره إلى إنتاج دلالات ذهنية، وإن كان هذا المتخيل يعتمد بالأساس أشياء العالم وكائناته الحسية. وفي هذا الصدد يرى عز الدين إسماعيل أن "الشاعر حين يستخدم الكلمات الحسية بشتى أنواعها لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية."[2] كما أن التعبير الشعري بواسطة الصورة لا يهدف إلى مطابقة الواقع بما يدل عليه؛ فالمعروف أن

1- رينيه ويليك، أوستن وارين ـ نظرية الأدب ـ ترجمة: محيي الدين صبحي ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1981، ط 2، ص 194

2- عز الدين إسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر، دار العودة، بيروت 1981، الطبعة الثالثة، ص 132.

الحاجة إلى الكشف عن المعاني الغامضة والحالات النفسية الكامنة في الذات هي التي تطوع اللغة بأن تجعل كلماتها تتنازل عن معانيها العرفية، لتتبنى معاني جديدة تفرضها الدلالات المستهدفة. ولذلك يبدو على بعض الصور أنها تشبه إلى حد كبير المشاهد العجائبية التي يراها النائم في أحلامه. ويذهب إحسان عباس إلى أن "دراسة الصور مجتمعة قد تعين على كشف معنى أعمق من المعنى الظاهري للقصيدة. ذلك لأن الصورة وهي جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر."[1]

وفي تعريفه للصورة المجردة يذكر هنري موريه Henri MORIER أن لفظ "مجرد" يعني بطريق انطباعية ماهية الشيء وشكل وجوده، كما يعني حركة الشيء أو وضع مجموعة من الأشياء وهيئتها. ويضرب مثالا لذلك بكون الشاعر إذا أراد أن يرسم شكل السحب، فإنه يستطيع ـ مثلما فعل فيكتور هيغو ـ أن يتحدث عن "كنائس" أو "قصور" أو حتى عن "محارب يعلق على عوارض السقف دروعه الرنانة". وهذه كلها صور حسية تشكيلية ذات أبعاد ثلاثية. أما إذا رغب في وصف حالات النهار، أو لعبة الضوء والغيوم، فإنه يستخدم عبارات من مثل "سكون الضوء" أو "انتشاء الضوء" أو "حلم الضوء". فهنا يجد الشاعر ملاذا في الصور أو بالأحرى في الاستعارات التجريدية. ويستخلص موريه MORIER المكسب الكبير للصورة التجريدية الذي يكمن في انفتاحها الواسع على القدرة المبدعة، فحدود الصور تبقى ضبابية، أما جوهرها فلا يتخذ شكلا نهائيا.

1- Henri MORIER, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. P : 546

وهكذا تغدو الصور التجريدية ـ كما أسلفنا ـ أقرب إلى الصور الحلمية، فكلاهما ينطلقان من المظاهر والأشياء الحسية، ولكن وضعهما التركيبي يمنحهما أبعادا ذهنية ذات دلالات رمزية عميقة. وقد ألمح جان لوي جوبير Jean–Louis JOUBERT إلى التشابه الكبير بين الحلم والشعر في قوله: "عُرف التناظر بين الحلم والشعر منذ القديم، لأن الحلم مثل الإلهام يفترض وجود فعل قدرة خارج الإنسان، وهو يمكنه من تدفق الصور والكلمات. ويذكر أندريه بريتون A.BRETON أن الشاعر سانت بول رو Saint Pol ROUX كان يعلق على باب غرفته يافطة مكتوبا عليها: "الرجاء عدم الإزعاج فالشاعر يشتغل"."[1]

إن هذه المعطيات النظرية يمكن أن تؤتي أكلها ونحن بصدد دراسة الفقرات الشعرية التي شكّل فيها الموت موضوعة أساسية؛ خصوصا أن الموت مفهوم تجريدي غيبي، وهذا ما سيطرح أمام الشاعر العربي المعاصر تحديات جمالية ولغوية تسمح له بالقبض على اللحظة الغيبية وإدماجها بشكل جمالي في النسيج اللغوي الشعري في أفق بلورة رؤية أو موقف من الوجود والحياة. فهذا أدونيس قد خبر لعبة الحياة والموت، وجرب درجة تنافرهما، يصل إلى خلاصة مركزة تنطوي على نفس حكمي عميق في غلالة لغوية تنزع إلى التجريد:

إذا ضحك الموت في شفتيكَ

بكت، من حنين إليك الحياة[2]

1- Jean-Louis JOUBERT, La Poésie, op. Cit. P: 66.

2- أدونيس ـ قصائد أولى ـ الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول (م. س)، ص 102.

إن العناصر المنزاحة التي بنيت عليها الصورة توجد في الاستعارتين الفعليتين (ضحك) و(بكت)، وهما من الاستعارات التي تبدو لأول وهلة مبتذلتين، لكثرة الاستعمال والتداول. بل إننا نجد شاعرا قديما هو دعبل الخزاعي يأتي بما يشبه صورة أدونيس، عندما قال:

لا تعجبي يا سلم من رجل
ضحك المشيب برأسه فبكى
لا تأخذا بظلامتي أحدا
قلبي وطرفي في دمي اشتركا

ويبدو أن أدونيس جعل هذا الصوت القديم خلفية مرجعية لصوته الجديد.. ولكن بقليل من التأمل نرى أن أدونيس قد راهن على ما تتكئ عليه صورته من دلالات عميقة، ومن كثافة إيحائية لا تعطي نفسها لمجرد القراء السطحية للصرة. إن شعرية هذه الصورة تنهض على وجود تقابل لفظي ودلالي (ضحك الموت ‡ بكت الحياة).. وهو تقابل أفرز بعدا تجريديا لا نصل إلى استيعابه إلا عن طريق تمثل المشاعر الدفينة التي حركت اللغة الشعرية على هذا النحو التجريدي الغريب. فالمنطق يدعونا إلى إعادة ترتيب المفاهيم والصفات على هذا الشكل: (بكى الموت ‡ ضحكت الحياة)، لأن البكاء من توابع الموت والضحك من توابع الحياة. لكن اللغة الشعرية تجافي المنطق لأنه لا يخدم أغراضها الفنية، ولا يساهم في تعميق الشحنة الدلالية التي يحسها الشاعر، ولا يصل إلى التعبير عنها إلا بإعادة خضخضة الكلمات وقلب

الإسنادات، وبالعودة إلى الصورة ومحاولة تأويلها في ضوء ما يسعفنا به التحليل، نجد أن عبارة أدونيس (إذا ضحك الموت في شفتيك)، وإن استحضرت صورة دعبل الخزاعي (ضحك المشيب)، على مستوى التناص، فهي تشكل معها قطيعة جمالية بيّنة. فـ(ضحك المشيب): صورة بلاغية تقليدية مبنية على أساس علاقة مشابهة بين المستعار له والمستعار له؛ والشاعر خلالها يهدف إلى تحلية مظهر الكلام وتزيينه، فالرأس المرشوش ببعض الشيب يشبه فما ضاحكا مفترا عن أسنان بيضاء. ههنا يقف المعنى ولا يتعدى إلى شيءآخر. في حين لا توجد في قول أدونيس (ضحك الموت في شفتيك) أية علاقة تشابه أو تناظر بين ضحك الإنسان والضحك المتخيل للموت. بمعنى أننا نحتاج إلى قدر من الصبر والمدارسة قبل أن نظفر ببناء انسجام الصورة. ثم إن هذا الانسجام لا يتحقق إلا بوجود الطرف الثاني للصورة (بكت من حنين إليك الحياة)، وقد قلب الشاعر المفاهيم في هذه العبارة، فالحياة لا تبكي ولا تحنّ، وإنما الإنسان هو المعنيٌ بذلك. وهكذا يصبح الإنسان/الذات حائرا بين الطرفين، فالموت والحياة تنوبان عنه في اتخاذ الموقف، وهو بينهما فاقد للإرادة.

وقد يميل الشاعر إلى تنحية الموت عن جسده ليلحقه بمحيطه، ومن ثم تنهض صورة تجريدية ذهنية تربك بفوضاها المعنوية المألوف المتوقع، وتستفز دهشة المتلقي:

بعد هذي الثواني يجيء الزمان الصغير

وتجيء الخطى والدروب المعاده

بعدها تهرم البيوت

بعدها يطفئ السرير

نار أيامه ويموت

وتموت الوساده[1]

إن المسح السطحي لمعاني هذه الفقرة يجعلنا نستحضر الآلية التي كانت تنتج بها الصور السريالية، عندما كان الشاعر يترك للذهن أمر توليد الصور في غياب تام لأية مراقبة للعقل:

يجيء الزمان الصغير.

تجيء الخطى والدروب.

تهرم البيوت.

يطفئ السرير نار أيامه ويموت.

تموت الوسادة.

تبدو هذه السلسلة من الصور عبارة عن إسنادات لفظية لا يحكمها منطق معقول. فالشاعر يستثمر مجموعة من الأشياء الحسية ليشيد بها عالما متخيلا يسعى به إلى بلورة رؤية خاصة تجاه العالم والوجود. وهكذا تلعب الاستعارة المكنية دورا حاسما في تشييد تجريدية هذه الصورة وذهنيتها، وتكون البنية الصورية العامة ممثلة بهذه الترسيمة الثلاثية:

1- أدونيس - المسرح والمرايا - الأعمال الشعرية الكاملة - المجلد الأول (م. س)، ص 182.

الأشيــاء الحسيـــة		الاستعـارة المكنيــة
(الخطى، الدروب، السرير، الوسادة)	=	(تجيء، تهرم، يطفئ، يموت)
	الـــدلالــــــة (الإحساس الداخلي بهشاشة العمر وسرعة زواله)	

هكذا، وفي صور جزئية متعاقبة بشكل سريع، يختزل الشاعر أحد أضخم الموضوعات وأكثرها تعقيدا. وهو موضوع «موت الإنسان وفنائه». وما يميز تلك الصور الجزئية هو التعبير عنها بالأشياء اليومية المبتذلة (الخطى، الدروب، السرير، الوسادة)، ولكن ورودها في ذلك التركيب المتسارع جعلها تنوء بعمق فلسفي واضح، وبذلك استطاع أدونيس «منح الأسماء الملائمة لما لا يمكن أن يسمى» كما يعبر عن ذلك **هانز فرنر**[1].

هكذا يبدو التجريد عند أدونيس هدفا لإعطاء الموت مزيدا من الصور والمفاهيم، عن طريق اشتغال الخيال على المحسوسات؛ وهو الأمر ذاته عند معظم الشعراء الذين خبروا الموت خلال تجاربهم الذاتية والموضوعية في مختلف مراحل حياتهم.

3. الصورة الرمزية:

يعرف هنري موريه Henri MORIER الرمز بكونه شيئا محسوسا مختارا للدلالة على إحدى أوصافه الشائعة[2]، ونظرا لانفتاحه الثري على

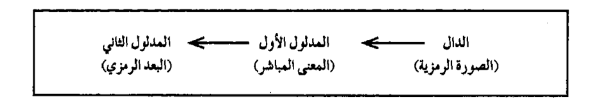
1- رينيه وليك، أوستن وارين. نظرية الأدب. ترجمة: محيي الدين صبحي (م. س)، ص 205.

2- Henri MORIER, Dictionnaire de poétique et de Rhétorique, op. Cit. P : 1080.

مختلف الدلالات فقد استغوى الشعراء لأنهم وجدوا فيه خير معبر عما يعيشونه من حالات شعورية وذهنية لا تقوى اللغة العادية على التعبير عنه؛ لأن "الرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا، وليس هناك شيء ما هو في ذاته أهم من أي شيء آخر إلا بالنسبة للنفس وهي في بؤرة التجربة، فعندئذ تتفاوت أهمية الأشياء وقيمتها. ذلك أن التجربة ـ كما قلنا ـ هي التي تمنح الأشياء أهمية خاصة، وعند استخدام اللغة في الشعر استخداما رمزيا لا تكون هناك كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزا، إذ المعول في ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحية التي تربط الشيء بغيره من الأشياء."[1]

ويميز الناقدان **رينيه ويليك وأوستن وارين** بين نوعين من الرموز المستخدمة في الشعر، وهما الرمز المجازي والرمز الفعلي. فالرمز المجازي يَستخدم في الصور كلمات تنحرف عن معناها الأصلي لتغدو مشعة بالدلالات الكثيفة، ويقوي الإشعاع فيها كلما خبا فيها عنصر المشابهة. أما الرمز الفعلي فيؤخذ من مصدره الرمزي السابق، أي من الأساطير والرموز الطبيعية[2].

ومهما يكن من أمر، فإن الصورة الرمزية تتحدد بترسيمة ثلاثية الأبعاد:



1- عز الدين إسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ دار العودة ودار الثقافة، بيروت 1981، ط 3، ص 198 ـ 199.

2- رينيه ويليك، أوستن وارين ـ نظرية الأدب ـ ترجمة: محيي الدين صبحي(م. س)، ص 197 ـ 198.

إذ نلاحظ ن الخرق في الصورة يمر بمرحلتين؛ ففي المرحلة الأولى نقف عند الحد السطحي لدلالة الوجه البلاغي أو الرمز الفعلي، أما في المرحلة الثانية فيتم العبور إلى الدلالة الرمزية نظرا لفشل المدلول الأول في استيعاب البعد النفسي والفكري الذي توحي به دوال الصورة أو عناصرها. وعموما فإنه بالإمكان "تصنيف الصورة الرمزية في ثلاثة أنواع بالنظر إلى طبيعة الرمز، فهو إما أن يكون مفردا، أي عبارة عن كلمة دخلت العرف الاصطلاحي في ثقافة معينة لتنوب عن شيء أو تمثل شيئا آخر، أو يكون مركبا أي يأتي في إطار حكاية دالة، أو يكون تمثيلا لموقف معين Allégorie، وفي هذا الصدد قد تكون الصورة ناهلة من منبع تاريخي أو أسطوري أو ديني."[1]

ولما كان الموت أهم موضوع انشغل به الشاعر العربي المعاصر في مختلف تجاربه الإبداعية، فقد كان من الضروري أن يخصه بلغة شعرية تليق بأهميته وتسمو به إلى أعلى درجات التعبير الفني. ذلك أن ارتقاء ملكات الشاعر المعاصر الذوقية وتوسع آفاقه الثقافية والحضارية وتنوعها، كل ذلك دفعه إلى تلمس طرق تعبيرية تختلف عن الطرق التي سلكها سابقوه. ثم إن تعدد مفاهيم الموت في الحياة المعاصرة شكل سببا كافيا لدخول هذا الشاعر في خضم تجربة لغوية جديدة تكفل له الصدق الفني المأمول وتمكّنه من خوض صراع جمالي متكافئ مع الموت وأقنعته المتنوعة. وقد كانت أولى المعارك التي خاضها هي العمل على تغييب الدلالات الواضحة لمفهوم الموت، وتغليفها بإيحاءات رمزية في أفق

1- عبد السلام المساوي - البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994، ص122.

معانقة المطلق، لأن "الموجود المطلق يتحقق في الإنسان باعتباره عقلا؛ أي باعتباره لغة أو كائنا لغويا قبل كل شيء، بحيث يولد هذا المطلق في اللغة لا في أي مكان آخر."[1]

إن قارئ أدونيس، مثلا، ليعجب من إفراطه في استدعاء أسطورة "الفينيق" عبر قصائد كثيرة. ولعل أسباب ذلك كثيرة ومتعددة. فمن ناحية، تقدم هذه الأسطورة نموذجا متكاملا ومقنعا في ما يتعلق بشؤون الموت والانبعاث؛ بل إنها تقترح نسقا عميقا لتحويل الحياة الفانية ـ من خلال التضحية المقدسة ـ إلى ولادة جديدة موغلة في الامتلاء الرمزي. ومن ناحية أخرى لعبت "النار" دورا حاسما في تشكيل وعي الشاعر ولا وعيه منذ شاهد ـ وهو طفل ـ أباه وقد احتوت النيران جسده في حادث مفجع[2]. فصار الأب المحترق حالة شعرية تحتمي بالفينيق إطارا رمزيا يسمو بالموت العبثي للأب إلى موت مستحق:

يا لهب النار الذي ضمه
لا تك بردا، لا ترفرف سلام
في صدر النار التي كوّرت
أرضا عبدناها وصيغت أنام
لم يفن بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأ الأول
للزمن المقبل

1- صلاح فضل ـ أساليب الشعرية المعاصرة ـ دار الآداب، بيروت 1995، ص 180.

2- خالدة سعيد ـ البحث عن الجذور (م. س)، ص 92

كالشمس في خطورها الأول

تأفل عن أجفاننا بغتة

وهي وراء الأفق لم تأفل[1].

ففي هذا المقطع يختصر الشاعر صفحات من الأفكار وسطورا من السرود المقدسة؛ فالأب المحترق يصبح على هيئة النبي إبراهيم عليه السلام، ولكن بطريقة قلب الصورة لتنشأ عنها مفارقة معنوية شعرية بالنسبة للآية الكريمة: "قلنا يا نار كوني بردا وسلاما على إبراهيم"[2]، بمعنى أنه إذا كانت المشيئة الإلهية تريد تبريد حرارة النار فيسلم إبراهيم من الموت، فإن الرؤية الشعرية على عكس ذلك تتوسل إلى اللهب كي يشتد ويستعر حتى يكتمل طقس الفداء.. ويكون التوسل ـ بعد ذلك ـ مبرّرا بفاعلية القربان وقدرته على إخضاع سلطة النار؛ فهو لا يحترق بها وإنما يروضها ليعود بها إلى زمن البدايات، أو إلى زمن الانبعاث الأكبر. ولكي يثبت هذه الدلالة الملتبسة بالخوارق في ذهن المتلقي، فإنه يستدعي التشبيه ليبين من خلال المشبه به إمكان حدوث الحالة: «الشمس الغائبة الآفلة عن الأجفان ولكنها باقية وراء الأفق».

فمن يحترق بالنار يكتب له الخلود بعلة خلود النار ذاتها، إذ أن انصهار الجسد فيها يسمو به إلى أن يصبح مكونا من مكوناتها لباقية أبدا.. ثم إن النار هي أصل الوجود، فمنها كُوِّرت الأرض، ومن الأرض صيغ الأنـام، إنها رمز "للحياة، والشهوة، والجموح، والقدرة على الخلق

1- أدونيس ـ قصائد أولى ـ الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول (م. س)، ص 39 ـ 40.

2- سورة الأنبياء ـ الآية 69.

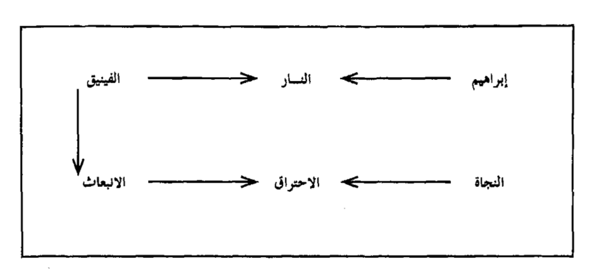
الإبداعي..." حسب تعبير هنري موربيه[1] من هنا فإن حدوث الموت بالنار هو في الحقيقة بطلان لنظرية الفناء ودخول في زمن التجدد والانبعاث من منطلق فني متخيل، ولذلك يبرز كَاستون باشلار كيف أن خيال الشاعر يحول الواقع إلى حلم انطلاقا من نماذج أسطورية مقدمة من قبل الفيزياء القديمة للعناصر الأربعة (الهواء ـ التراب ـ النار ـ الماء)[2]

وعموما فإن الصورة الرمزية تتأسس في المقطع السالف على ثلاثة رموز: أحدها رمز مجازي ويتصل بلفظ «النار» ذاتها، وأما الرمزان المتبقيان، فالأول أسطوري لا يسميه الشاعر، وإنما يفهم من سياق التركيب (لم يفن بالنار ولكنه عاد بها للمنشأ الأول) وهو (الفينيق). والثاني رمز ديني، وهو أيضاً لم يتم التنصيص عليه إسميا وإنما دلت عليه عبارة (يا لهب النار الذي ضمه/ لا تك بردا لا ترفرف سلام) والضمير فيها يعود على النبي إبراهيم عليه السلام.

وبالرغم من اجتماع الرموز الثلاثة في مقطع قصير واحد، إلا أنها لم تلحق ضررا فنيا مثلما كان يقع مع بعض الشعراء حديثي العهد بتوظيف الأساطير، فجاءت قصائدهم مثقلة بالأسماء والإشارات الأسطورية كما في بعض نصوص بدر شاكر السياب وخليل حاوي وغيرهما. ولعل السبب الذي جعل أدونيس ينجو من عيب التركيم الأسطوري والديني في هذا المقطع، كونه انطلق من القيمة الموحدة للعنصرين الموظفين، وتتجلى في البعد الرمزي العميق للنار:

1- Henri MORIER, Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique, op. Cit. P1084.

2- Jean-Louis JOUBERT, La Poésie, op. Cit. P : 67.



وقد يختار الشاعر ـ خلافا للصورة الرمزية السالفة ـ أن ينطلق من الحدث التاريخي ليصل به إلى تخوم الأسطورة، وذلك بتوظيف ما يشبه نسيجا حلمياً يتآزر فيه الوعي واللاوعي علماً بأن "القصيدة حلم الشاعر، وأن الشاعر إنسان يحلم في الظهيرة."[1] وهكذا يتخذ أدونيس من مقتل «الحسين» موضوعا لبناء أسطورة تحول الموت إلى نوع من الحياة السرمدية، خصوصا عندما يجعل عناصر الطبيعة تتلقّف الجسد القتيل بكثير من العطف والحنوّ:

وحينما استقرت الرماح في حُشاشة الحسين
وازّينت بجسد الحسين
وداست الخيول كل نقطة
في جسد الحسين
واستلبت وقُسمت ملابس الحسين
رأيتُ كل حجر يحنو على الحسيْن

1- رجاء عيد ـ دراسة في لغة الشعر، ص 42.

رأيت كل زهرة تنام عند كتف الحسين

رأيت كل نهْر

يسير في جنازة الحسين[1]

وهكذا يخلق الشاعر أسطورة من موت الحسين على غرار الميثولوجيا الإغريقية التي كانت تمنح القدرة للظواهر الطبيعية على القيام بالخوارق. فموت الحسين يتحول إلى حفل بهيج، وجسده يصبح مركزا أصليا ومزارا رمزيا لعناصر الطبيعة (الحجر ـ الزهرة ـ النهر). إن البعد الأسطوري المومأ إليه تحيل عليه حركية الأفعال التي تقوم بها الطبيعة (يحنو ـ تنام ـ يسير)، وموت الحسين تأسيس لانفعال الطبيعة وتفاعلها: انفعال عن طريق التضامن (الحنو) وتفاعل عن طريق المشاركة (النوم عند الكتف) و(السير في الجنازة). من هنا يصبح الشعر مجالا دلاليا لبناء صور رمزية قادرة على الإجهاز على المفهوم السلبي للموت.

1- أدونيس ـ المسرح والمرايا ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الثاني (م. س)، ص 85.

المبحث الثاني:

رمـزيــة الألــوان

1. اللون والتواصل:

الألـوان هي الجزء المنظور من كائنات العالم وأشيائه، وبفضلها استطاع الإنسان منذ أقدم العهود أن يتعرف على الأشياء والحالات ويميز بينها.. فمثلت لديه قرائن شكلية دالة تجنبه السقوط في فخ الخلط والفوضى. وبارتقاء هذا الإنسان فكريا ووجدانيا تمكن من جعل هذه الألوان مادة للترفيه فسما بعينه إلى ما تطمح إلى تذوقه من آثار جمالية منظورة، سواء عن طريق الاكتفاء بالتلقي الحسي لعناصر الطبيعة، وما تجود به مشاهدها من تناغم الألوان وانسجامها، أو عن طريق إعادة تشكيل تلك الألوان من جديد ضمن ممارسات طقوسية أو فنية تضمن لروحه سكينتها، ولبصره متعة المشاهدة وبهجتها.

لقد انتبه الإنسان البدائي إلى أهمية الألوان، واعتبرها طقسا أساسيا لمغادرة التكوين الحيواني الفطري ودخول عالم الكينونة الإنسانية؛ فقد "لاحظ كلود ليفي شتروس C.L. Strauss أنه عند بدائيي أمريكا اللاتينية، يجب على الإنسان إذا أراد أن يصبح رجلا، أن يصبغ جسده، أما الذي يبقي

على لونه الطبيعي فلا يختلف عن باقي الحيوانات... والوشم الجراحي ينشئ نوعا من تطعيم الفن للجسد لكي يحوله بشكل اصطناعي إلى وضع أكثر إنسانية."[1]

هكذا أدرك البدائي سلطة التلوين ودورها في إخراجه من هيئته المتوحشة، والسمو به - حسب اعتقاده - إلى درجة عالية من اكتساب صفة التحضر، واستحقاق الانتماء إلى عالم يرفل بالألوان الزاهية. وتأسيسا على ذلك نستنتج أن محدودية ثقافة البدائي لم تمنعه من أن يشعر بقيمة الألوان عندما تنتقل من عالم الطبيعة لتتنزّل في الفن؛ ذلك أن إقدامه على صبغ أطراف جسده لابد أن يكون مدعوما بتقنية خاصة في الصبغ والتلوين، إذ أنه سيعمل على انتقاء الألوان من المواد الطبيعية، ومن ثم تنسيقها بشكل يجعله راضيا عن أوضاعها وأشكالها.

وإذا كان هذا شأن الإنسان البدائي في علاقته بعالم الألوان وقيمته الرمزية في حياته على الرغم من بساطتها، فما بالنا بالفنانين الذين يتصيدون أية إشارة أو رمز يعينهم على الكشف عن الدلالات العميقة. ولا شك أنهم وجدوا في مملكة الألوان اللامحدودة معينا ثرا لا ينضب من الدوال المسعفة. وبما أن اللون هو الوسيلة الأساسية التي يعتمد عليها الفنان التشكيلي في تشييد صروحه الجمالية، فإن مستويات التعامل الفني معه قد عرفت درجات متفاوتة تبعا للمدرسة التي ينتسب إليها هذا الفنان أو ذاك؛ فقد "كانت التأثيرية تسجل الأشياء كما تراها العين، وتصوغ الألوان في غلالة النور الطبيعي الذي ينعكس عليها ويحدد درجاتها... أما الحوشية Fauve فجعلت من اللون وسيلة لتمثيل أحاسيس الفنان وأداة لبلاغة التعبير

1- Encyclopédie UNIVERSALIS, «Couleur».

التشكيلي بغض النظر عن حقيقة الألوان في الطبيعة؛ فالسماء قد تكون حمراء، والأنهار قد يغمرها الأصفر المتوهج، والوجوه قد تكون خضراء، إذ العبرة بما تقتضيه بلاغة التعبير.."[1] وما ينطبق على التشكيل ينطبق على الشعر، فكلاهما فن وإن اختلفت وسيلة تعبيره عن الذات.. كما أن بينهما تجاورا يصل إلى حدود تماهيهما؛ لأن الشاعر- وإن كان يستعمل اللغة- مأخوذ في معظم الأحيان بما يقترحه عليه خياله من صور حسية بارزة الخطوط والألوان. فالألوان تضع العين على رأس قائمة الحواس المتلقية لهذه الصور. أما الفنان التشكيلي فيستعير من الشعر عنصر الإدهاش وخاصية الانزياح، وهما معا يفتحان للخطوط والألوان أفقا إبداعيا يتميز بقابليته على الجمع في آن واحد بين التنافر والانسجام: التنافر الذي يظهر على سطح اللوحة وهو تنافر إبداعي صرف، والانسجام الذي يبنيه المتلقي إن هو نجح في الغوص على الدلالات العميقة التي تختفي تحت طبقات الرموز اللونية.

وهذا التجاور الفني بين التشكيل من جهة والشعر من جهة ثانية، هو ما دعا الشاعر اليمني عبد العزيز المقالح إلى القول: "من التعابير الشائعة عبارة تتحدث عن الرسم بالكلمات، وهي عبارة توجز المفهوم المعاصر للشعر، وهذا لا يعني أن العلاقة بين الرسم والشعر لم تكن قائمة في الماضي.. فكلاهما، الشعر والرسم أو القصيدة واللوحة، يقف منذ وجد عند نقط التقاء كثيرة. فالشاعر يرسم لوحاته أو قصائده بلغة مقروءة ومسموعة، والرسام يكتب لوحاته أو قصائده بلغة منظورة. وأهمية أي شاعر قديما كان أم حديثا بمقدار ما يضيفه في نتاجه الشعري من الصور الجديدة المبتكرة غير

1- بدر الدين أبو غازي- رواد الفن التشكيلي- سلسلة كتاب الهلال، مايو 1985، ص 46.

المسبوقة وغير المكرورة، والتي تضاف إلى عالم الإبداع الشعري كما تضاف اللوحات الفنية إلى عالم الإبداع التصويري."[1]

لقد وجد الشاعر في الألوان الطبيعية مادة دسمة، ساعده خياله على إخضاعها شعريا لكي تضفي على معانيه مزيدا من الدلالات الرمزية، ولكي تكمل ما ينقص صوره المرئية من لمسات مبهرة. صحيح أن أسماء الألوان لا تحيل اصطلاحيا على غير ذاتها، لكنها تتخذ أوضاعا أخرى مختلفة انطلاقا من السياقات التركيبية التي ترد فيها. وهذا ما تنبه إليه باحث الشعرية الحديثة جان كوهين Jean COHEN عند دراسته لهذا الجانب في أشعار رامبو وفرلين وملارمي، حيث يقول: "عندما اخترنا اللون، كنا نختار صفة صعبة التناول شعريا. اللون هو أحد الصفات الملموسة الأكثر بروزا في أشياء هذا العالم، ولهذا فإسناد لون ما إلى شيء غير ملون، والأكثر من هذا إسناد هذا اللون إلى أشياء غير محسوسة، يبدو تحديا مقصودا في وجه العقل. إن العالم الرمزي عالم مضلل. ولهذا نجد القمر ورديا والعشب أزرق، والشمس سوداء، والليل أخضر. والأغرب من ذلك الذهول الأحمر والعزلة الزرقاء والنوم الأخضر. تلك الألوان التي لم نشاهدها أبدا، والتي تختلط بأشكال غريبة وبأصوات لم تسمع، هي ما يكون عالم الشاعر الذي يبدو عجيبا."[2]

إن لجوء الشعراء إلى مسخ الألوان الحقيقية للأشياء أو إلى تلوين أشياء لا لون لها في الأصل، لم يتم بطريقة جزافية محكومة بالاعتباط والفوضى، لأن التعبير الشعري ـ بطبيعته ـ يعد مجافيا للمألوف، وخالقا لانحرافات لغوية في أفق توليده لمدلولات رمزية تستوجب أحيانا العودة إلى ذات

1- عبد العزيز المقالح ـ شعرية اللون ـ مجلة فصول ـ المجلد 15 ـ العدد 3 ـ القاهرة، خريف 1996، ص 319.

2- جان كوهين ـ بنية اللغة الشعرية ـ ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري (م. س)، ص 127 ـ 128.

الشاعر لإزالة تلك الانحرافات، لاسيما عندما تضطرب العلاقة بين اللون كصفة مسندة، وبين موصوفه كمسند إليه. فالدلالة الرمزية تتجاذبها أطراف يوجد بعضها ضمن مرجعية خارجية، قد تكون ذات الشاعر نفسه أو تكون عنصرا متلبسا بمحيطه. والرمز، كما نعلم، هو "الرابط الأساس الذي يشد مفاصل النص ويجنبه الانكسار والتفكك، ذلك أنه يتحكم بجميع الحركات الداخلية التي تؤسس مجتمعة بنية النص الشعري ذاته."[1]

وفي سياق علاقة الموت باللون، تطلعنا بعض الأدبيات القديمة المبثوثة في المعاجم اللغوية وكتب المتصوفة على نماذج من الموت الملون، ففي لسان العرب يورد ابن منظور نقلا عن الحديث الشريف قول النبيﷺ: "لا تقوم الساعة حتى يظهر الموت الأبيض والأحمر؛ الأبيض: ما يأتي فجأة ولم يكن قبله مرض يغير لونه، والأحمر: الموت بالقتل لأجل الدم."[2] إلا أن اقتران الموت هنا، لا يعكس بعدا رمزيا، وإنما يضطلع اللون باختصار صفة الموت فقط. أما عند المتصوفة، فإن الأمر يغدو غير ذلك، لأن مفهوم الموت لديهم مخالف للمعنى اللغوي الشائع، ويزداد معناه بعدا إذا أسند إليه أحد الألوان. ففي معجم مصطلحاتهم أن الموت الأحمر هو مخالفة النفس، والموت الأبيض: الجوع، لأنه ينور الباطن ويبيض وجه القلب، فمن ماتت بطنته حييت فطنته. والموت الأسود: هو احتمال أذى الخلق، وهو الفناء في الله لشهود الأذى منه برؤيته فناء الأفعال في فعل محبوبه[3]. وهكذا فإن الموت الملون عند المتصوفة يدل على أحوال نفسية وقيم روحية تعكس عزوفهم عن حياة

1- محمد لطفي اليوسفي - في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس 1985، ص 34.

2- ابن منظور - لسان العرب - مادة: بيض.

3- علي زيعور - العقلية الصوفية ونفسانية المتصوف - دار الطليعة، بيروت 1979، ص 170.

الحس والمادة، وانغماسهم في أجواء الباطن التي يعتبرونها مطمحا وغاية في سلم الارتقاء الصوفي، لأن موت البدن بالنسبة إليهم لا يستحق أية أهمية.

هكذا تختزل الألوان معاني رمزية بالغة الخطورة، باعتبارها منظورات فيزيائية تستجيب لتطلعات الذات الراغبة في الكشف عن طبقات الأعماق. وهو الأمر ذاته الذي نجده عند الشعراء العرب المعاصرين الذين أثارتهم القيمة الرمزية التي تنطوي عليها الألوان.. فإذا كانت مكونات العالم الحسي تعلن عن نفسها من خلال الطلاء الذي يغطي سطوحها، فإن تحت هذا الطلاء الظاهر تنحفر الدلالات العميقة التي تخفي حقيقة هذه المكونات. "إن ألوان الأشياء وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترا في الأعصاب وحركة في المشاعر. إنها مثيرات حسية يتفاوت تأثيرها في الناس. لكن المعروف أن الشاعر - كالطفل - يحب هذه الألوان والأشكال، ويحب اللعب بها. غير أنه ليس لعبا لمجرد اللعب، وإنما هو لعب تدفع إليه الحاجة إلى استكشاف الصورة أولا، ثم إثارة القارئ أو المتلقي ثانيا، فالشعر إذن ينبت في أحضان الأشكال والألوان، سواء أكانت منظورة أم مستحضرة في الذهن."(1)

2. رمزية اللون:

وهكذا يحضر اللون في شعر الموت ليدعم فضاء الدلالة الرمزية، وقد حرص الشعراء في مختلف الأزمنة على انتخاب ألوان معينة لتكون ممثلة لطقوس الجنازة والحداد. وفي هذا السياق كان الأسود والأبيض لونين مرشحين لاستيعاب أحاسيس الحزن ومشاعر الفقدان. وهما على كل حال لونان متقابلان يرشحان بتضادّ دلالتيهما؛ فالأسود رمز للظلمة والأبيض رمز

1- عز الدين إسماعيل - الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 129-130.

للنور. وهناك من يرى أن "الوجود بياض والعدم سواد"[1]، وقد خضعا لاستعمالات مختلفة ومتنوعة تبعا لاختلاف المرجعيات الثقافية والاجتماعية التي ينحدر منها الشعراء. فالأسود يرد عادة للدلالة على الحزن الشديد، لأنه يعكس بهيئته المظلمة شعورا بفداحة المصاب. وهناك من جعله ترياقا أو تعويذة واقية من وقوع الموت. لكن بالمقابل نجد بعض الشعراء يتوجسون من اللون الأبيض، ويدخرون حياله أحاسيس الرهبة والخوف، لأن الأبيض يرافق المريض طوال رحلته المستحيلة في الاستشفاء، ولأنه أيضا لون الكفن عندما يفشل مبضع الطبيب المداوي؛ وربما كانت قصيدة الشاعر المصري الراحل أمل دنقل المعنونة بـ «ضد من» خير نموذج ممثل لهذا الغرض:

في غرف العمليات،
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون المعاطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات،
الملاءات،
لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،
قرص المنوم، أنبوب المصل،
كوب اللبن
كل هذا يشيع بقلبي الوهن.
كل هذا البياض يذكرني بالكفن![2]

1- علي زيعور ـ العقلية الصوفية ونفسانية المتصوف، ص 172.

2- أمل دنقل ـ أوراق الغرفة 8 ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ دار العودة، بيروت ـ مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2، 1985، ص 368 ـ 369.

إن الشاعر الذي كان يداري مرض السرطان في معهد الأورام بالقاهرة عندما كتب هذه القصيدة، كان متيقنا من أن موته أصبح أمرا وشيكا، ولذلك غطى البياض كل الأشياء المحيطة به. إنه بعبارة أخرى، وجد نفسه مكفنا ببياض الأشياء المحيطة به. وإذا كانت الجمل التقريرية تنداح هنا برتابة تذكرنا برتابة الوقت الذي ينفقه في المستشفى، فإن شعرية هذا المقطع تتأتى من حمولة اللون الأبيض التي يفرغها الشاعر دفعة واحدة، وكأنه يريد التخلص من نصاعة هذا اللون الذي يملأ نفسه بالتوجس والخوف.

وقد يستدعى اللون لغرض تلوين خطوط اللوحة المرسومة، وتنتقي الفرشاة ـ ساعتها ـ ما يناسب كل شكل من طلاء ينضح بالدلالات الثابتة في العرف البشري، وتبعا لما يوجد في ذاكرة الرموز التي لا يختلف عليها أحد. وربما احتاجت اللوحة إلى إضاءة قوية تُسلط عليها من مصباح عاكس، يبرز مكونات اللوحة وأبعادها الفيزيائية. إلى مثل هذه اللوحة الملونة بالكلام الشعري يدعونا أدونيس عندما يقول ضمن قصيدته: فصل الأشجار (مرثيات الصقر وشواهد قبره):

كان ينادي، يجمع الهواء

يحمل من كل فضاء عرق

ينسج للغرب رداء الشرق

(ينزل عيسى حانيا عليه

أخضر كالجمان

ينزل في المنارة البيضاء

في الجانب الأيمن من دمشق

ويقتل الشيطان
في الجانب الأيمن من دمشق)
وكان، والسواد في طريقه يضيء،
يغير الأسماء
يعشق من مات ومن يجيء
ويهجر الأحياء[1]

واضح هنا أن المرثية يؤطرها الموت خارجيا، لكن الحياة تخترقها داخليا. ومن هنا يتم بعث الصقر (عبد الرحمان الداخل) من جديد في قيامة شعرية متخيلة، تلعب الألوان خلالها، وكما أسلفنا، دور التأثيث المرئي، ويكون وقوع الشاعر على الأخضر والأبيض والأسود مبررا بالتوجه الدلالي والرمزي الذي يرومه من صورته. وبما أن حياة الصقر لم تخل من خوارق (تأسيس دولة بالأندلس بلا قوة ولا جيوش)، فإن الشاعر لم يضف إلى خوارقه إلا ما يناسبها من صور (جمع الهواء، نسج رداء الشرق للغرب، تغيير الأسماء...).

وبخصوص الألوان المكملة لبهاء اللوحة، فإن الأخضر يأتي لونا لعيسى الذي ينزل لمؤازرة الصقر، ولا يروق الأخضر المأمول إلا إذا نزل في المنارة البيضاء؛ ولذلك يتزاوج الأمل - المرموز إليه بالأخضر - بالطهارة والقداسة المشار إليهما بالمنارة البيضاء. وبما أن في الشعر كل شيء ممكن فإن السواد يصبح لونا مضيئا في طريق الصقر، وبذلك خالف هذا اللون دلالاته التي اقترنت عند معظم الشعوب بالحزن والحداد.. أي أنه انتقل من

1- أدونيس- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار- الأعمال الكاملة، ج1(م. س)، ص 501.

الاستعمال الأدونيسي إلى مدلول ثالث، يمكن بناء انسجامه من سياق الكلام الشعري المؤسس على المتنافرات والمتقابلات في أفق استشراف زمن مختلف، علما بأن الصقر المرثي في هذا النص، إن هو إلا قناع من أقنعة الشاعر الكثيرة (تموز، البهلول، مهيار، الحسين، ابن عربي...) التي تأخذ ملامح دالة من أصحابها الأصليين وتضيفها إلى ملامح الذات ليسفر الأمر عن تكثيف رمزي يسعف الذات في مواجهة حالات العقم والموت التي يستشعرها الشاعر في التجربة الحيوية الخاصة أو العامة.

وتأسيسا على ما سبق نستنتج أن الألوان الواردة في هذا النص لم تأت لتوصيف الموت أو نعته، وإنما أتت كرد فعل رافض لكل أشكال الموت السلبي، وهذا ملمح فني نجده يسم عددا كبيرا من صور أدونيس التي تستحضر الموت في سياقات كثيرة، كما في قوله:

أتهجاك يا لوحة الرعب
أقرأ صحراءك الطويلهْ
وغدي مائل، وعلى وجنتي
بقع من سماء قتيلهْ
بقع من يدي
أتهجاك، أوقظ النار في وجهك،
أستصرخ الحروف البخيلهْ
أحضن الفهد والغرابْ
أحضن الميتينْ
الذين أفاقوا من العشب كي يبعثوا في التراب

نملة أو كتابْ
أقبل أن أغسل الميتين
بغدي أو بأمسي
لأكون جديرا بنفسي[1]

في هذه اللوحة الشعرية يغيب التصريح بأسماء الألوان، ويستعاض عنها بذكر الأشياء والكائنات الملونة. فهناك الصحراء الطويلة التي لا شك أنها تهيمن على مكونات اللوحة ككل. وهناك بقع السماء القتيلة التي نتصورها بقعا دموية حمراء تنزف من الجرح السماوي، ثم هناك الفهد والغراب، وكلاهما يضفي على المشهد زخات لونية مرئية تساهم في تتميم بناء الدلالات المرغوب فيها.. هذا علاوة على العشب والتراب باعتبارهما فضاءين للموت والانبعاث الجديد.

ولا شك أن هذا المشهد المرسوم بالكلمات يهجس بتحققات مرئية تؤكد مجاورة الفن الشعري للفن التشكيلي، وهي مجاورة أشار إليها القدماء قبل المحدثين، وعن ذلك يقول إحسان عباس: "وليس في النقد الأدبي عند العرب كلمة تستوقف النظر مثل قول الجاحظ في كتاب الحيوان: "والشعر صياغة وضرب من التصوير"، فربما كانت هي الالتفاتة الوحيدة التي تنظر إلى الشعر من حيث علاقته بفن آخر، أما فيما سوى ذلك، فقد ظل الحديث عن الشعر دائما محددا بطبيعة الشعر نفسه، حسب المفهومات التي تتباين قربا وبعدا، على مر العصور. ومن قبل الجاحظ بكثير صرح هوراس بأن الشعر كالرسم، وقبله قال سيمونيدس: الرسم شعر صامت والشعر صورة

1- المصدر السابق- ص 578- 579.

ناطقة."[1] فالأشياء والكائنات المنصوص عليها في مقطع أدونيس تنضح بألوان ذات أبعاد رمزية عميقة، وتزداد هذه الأبعاد خصوبة في سياق السيمفونية اللونية المرئية التي تتآلف منها خطوط وحدود أشياء وكائنات اللوحة. وهكذا يمكن استخلاص ألوان لوحة أدونيس الشعرية ورموزها على النحو التالي:

الصحراء	←	الأصفر: المتاه، الشحوب....
بقع من سماء قتيلة	←	الأحمر: الحياة، الشجاعة.....
النار	←	ضوء متداخل الألوان: الحياة، القدرة الخلاقة...
الغراب	←	الأسود: الحداد، الحزن، الغياب.....
العشب	←	الأخضر: الأمل، التجدد.....

وانطلاقا من هذه الرموز تتأسس رؤية شعرية عاكسة لمعاناة في تجربة وجودها، وهي تجربة ترصد تقلب الذات بين لحظتين متقابلتين: لحظة الحيرة والمتاه والشعور بالضياع التام في صحراء الوجود الطويلة، ولحظة التحدي واحتضان المجهول والسعي إلى تعديل مفهوم الموت بطريقة تجعل الذات تسترجع قوتها وإحساسها بالحياة وتكون جديرة بوجودها.

1- إحسان عباس- فن الشعر(م. س)، ص 16.

المبحث الثالث:

دلالات الـزمـن

ماذا عساه يكون الزمن، هذا الذي حير الفلاسفة والشعراء، وحير قبلهما الإنسان الذي وجد نفسه أمام كون أخرس وجها لوجه؟ هل له وجود مادي محسوس ماثل في صميم التجربة الكونية أم هو مجرد اصطلاح تجريدي لضبط جزئيات الحياة في جريانها اللانهائي؟

قد يكون الزمن قطعة من حركة محصورة بين البداية والنهاية، أي أنه كينونة توصل الإنسان إلى معرفتها قياسا على عمره الذي يُفتتح عند الولادة ويُختتم عند الوفاة. أو هو قبل ذلك صيرورة راكضة تمثلها دورة الفصول المتعاقبة واختلاف الليل والنهار في إيقاع يشي برتابة هذا الاختلاف؛ ذلك أن ظلمة هذه الليلة شبيهة بظلمة الليلة السابقة، ونور هذا النهار يشبه نور النهار الذي سبق. هكذا يبدو الزمن في التجربة الخارجية، أي في بعده عن الذات، وفي تحلله من دواخلها المعقدة.. لأن "الإنسان زورق على نهر الزمان تارة يجرفه التيار بجموح، وطورا برفق حسب زخمه، وأحيانا أخرى تكون المجاديف هي المتحكمة في سرعة أو بطء الرحلة، التي تقصر أو تطول تبعا لغنى أو فقر حياتنا الداخلية."[1]

1- سمير الحاج شاهين- لحظة الأبدية، دراسة الزمان في أدب القرن العشرين- المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1980، ص 326.

وإذن، فإن الزمن الخارجي مختلف عن الزمن الداخلي للذات، وقانون سرعته وبطئه ليس مسألة موضوعية أو محايدة مهما تفننت يد الصانع في ابتكار الساعات ووحدات قياس دورته وسريانه، فقد أشار نيتشه Netshe إلى أن الأشهر كرت والسنين توالت على زاردشت وهو لا يشعر بها، مع أنها جللت بالبياض ناصيته وفوديه[1]. فالزمان يصيب من الجسد ما يصيب، لكنه يقف أمام الروح ذاهلا عاجزا عن الإضرار بها. وهذا أمر لا يتأتى إلا للأرواح التي تحصنت بقلاعها التي لا تترك للزمن منفذا أو ثغرة يتسرب من خلالها إليها. وهي أرواح جربت نشوة الأبدية التي تكشف زيف كل الأزمنة المصطنعة في لحظة واحدة. فـ "المستقبل عدم سيصبح وجودا، لكن عندما يصير كذلك يبطل أن يكون ذاته، أي أن من طبيعته ألا يكون. والماضي عدم كان وجودا. لكن عندما كان كذلك لم يكن ماضيا، أي أن من طبيعته أن لا يكون."[2] من هنا تصبح التحديدات الزمنية التي تعارف الناس عليها (الماضي - الحاضر - المستقبل) غير نهائية في شكلها الفيزيائي الشائع. فالماضي المرتبط عادة بالذاكرة يبقى في حاجة إلى تقويم عن طريق فحص محتوى الذاكرة المفككة، ولأن الذاكرة - حسب كاستون باشلار - "لا تقدم لنا النسق الزمني مباشرة، فهي بحاجة إلى أن تتقوى بعناصر انتظام أخرى.."[3] بمعنى أن هيكلة الزمن الماضي ونبضاته تختفي كلها في تفاصيل الأحداث التي عشناها. أما الزمن الحاضر فهو زمن منفلت باستمرار، أي أنه لا يعرف هدأة أو استقرارا، ومجرد لحظة للتفكير فيه

1- فريدريك نيتشه - هكذا تكلم زاردشت - ترجمة: فليكس فارس - دار القلم، بيروت(د. ت)، ص 266.

2- سمير الحاج شاهين - لحظة الأبدية (م. س)، ص 9.

3- كاستون باشلار - جدلية الزمن - ترجمة: خليل أحمد خليل - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت 1982، ص 49.

تتحول بعد ثوان معدودات إلى لحظة منتمية إلى الماضي؛ لذلك نرى أن أي منطلق للحديث عن ديمومة ما، ينبغي أن يتوسل بمنهج نفسي لدراسة الزمن.. في حين يظل المستقبل زمنا مرهونا للمجهول وللخطط المحتملة التي لا يستطيع أحد تأكيد حدوثها مادام الموت المتوقع في أي وقت يقف لها بالمرصاد.

إن وجود هذا التحديد الثلاثي للزمن لم يمنع الإنسان من أن يتكيف معه ويخلق لنفسه زمنا رابعا يتغذى على الأزمنة الثلاثة؛ فهو يدعم حاضره بذكريات يجدها مسعفة له، كما أنه ينعش شعوره بطموحات لا يستبعد تحققها عن قريب. وبهذا الامتداد تصبح الحياة ممكنة وواعدة بتحقيق إشباع وجودي يقلص من حدة الأسئلة والحيرة. وقد نبه باشلار Bachelard إلى تعايش الأزمنة في أفق خلق شرط الاستمرار، عندما قال: "حين ندرس الشروط الزمنية لتثبيت الذكريات، نرى أيضا قوة الاختزان الاستذكاري لحدث مرتقب ومنشود. ويبدو أن الارتقاب يحدث فينا الفراغ وأنه يعد العدة لاستئناف الوجود، فيساعد على اكتناه القدر؛ وباختصار، يصنع الارتقاب الأطر الزمنية لاستقبال الذكريات. فعندما يقع الحدث المرتقب بكل وضوح - مفارقة جديدة - إنما يتراءى لنا في شكل جديد تماما."[1] وبما أننا لا نروم في هذا المقام تقديم توصيف علمي فيزيائي للزمن، كما أن الجدال الفلسفي ليس ضالتنا أيضا، فسنعمل على الوقوف على علاقة الإبداع الجمالي بالزمن في سياق دراسة دلالات الزمن في بعض النصوص الشعرية العربية التي تحاور موضوعة الموت.

1- كاستون باشلار - المرجع السابق، ص 63.

1 – الزمن والإبداع الأدبي:

أشرنا في مدخل هذه الأطروحة إلى أهمية الخلق الأدبي ودوره في مواجهة الموت، وتمثلنا بحكايات شهرزاد في كتاب "ألف ليلة وليلة"، وكيف لعبت تلك الحكايات دورا أساسيا في تغيير نفسية شهريار وتحويله من سفاك دماء إلى إنسان طيب نادم على أعمال القتل التي صدرت عنه.. لقد تم ذلك التغير بفضل امتداد زمني مططت جوانبه الحكايات المتناسلة لشهرزاد. بمعنى أن السفاك كان محتاجا إلى زمن كاف لكي يعيد النظر في سلوكه وتصرفه. والواقع أن ذلك الزمن لا يتحدد بمساحته الفيزيائية، وإنما بمسرودات شهرزاد التي تفننت في إبداعها وتشكيلها جماليا بما يدعم تأجيل فعل القتل عند شهريار.. فقد أدركت شهرزاد أن النجاة من الموت متوقفة على تمديد الزمن وتمطيطه، فاستنفرت كل قواها التخييلية في سبيل توفير محكي يفتن الملك عن التفكير بحاضره، ويجعله يتطلع إلى مستقبل حكايات لا تكتمل نهاياتها إلا بعد حدوث التغير المطلوب في نفسيته. وهكذا يتبدى الزمن في كتاب الليالي منطويا على ثنائية متقابلة؛ فهو بالنسبة لشهرزاد طويل ومحفوف بالتوجس والملل، أما بالنسبة للملك شهريار فهو قصير وممتع وشاف من المرض النفسي.

هكذا يتجلى الزمن في الإبداع الفني مختلفا عن الزمن التاريخي الواقعي، لأنه يتلون بتلون الذات، ويطول أو يقصر بحسب توجهاتها ورغباتها. وهو زمن محكوم بقدرة المبدع على التخييل، ويقصد بالتخييل هنا "القوة الرؤياوية التي تستشف ما وراء الواقع فيما تحتضن الواقع. أي تطل على الغيب وتعانقه، وتتمازج معه فيما تنغرس في الحضور."[1]

1- أدونيس ـ زمن الشعر ـ دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص 59.

ولعل أروع صورة يتجسد فيها الزمن جماليا تلك التي يتم فيها البحث عن الزمن الضائع، أي غبطة استرجاع الطفولة كرد فعل نفسي يقي من الاستمرار في الشعور بالخوف من الموت والمجهول. ويتحدث مرسيا إلياد Mercia ELIADE عن الطقوس الاستسرارية المتعلقة بالعودة إلى الرحم من أجل اكتساب ولادة جديدة أو للوصول إلى نمط أعلى من الوجود، كأن يبتلع وحش بحري بطلا، فيخرج هذا البطل ظافرا بعد أن يشق بطن الوحش، أو كأن ينزل صاحب الطقس إلى حفرة خطيرة أو شق يتمثل فيه فم الأرض أو رحمها[1]. وهذا النوع من الطقوس إن هو إلا رغبة الإنسان في إخضاع الزمن وجعله شيئا تابعا لا متبوعا، وكأنه بذلك يريد العودة إلى الزمن الماضي - زمن البدايات - ليكتسب الشباب والصحة باعتبارهما عاملين أساسيين ضد الموت.. وقد صور الأدب الحديث هذه العودة في بعض الأعمال الشعرية والروائية في بحثه الدؤوب عن تحقيق الشاعر الآسر بالأبدية، وتجنبه لتموجات الزمن وانتكاساته، على نحو ما نجد في رواية "البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست Marcel PROUSTE، حيث تصبح فيها الطفولة المستعادة لحظة زمنية مفعمة بفرح عارم تبدو معه "كلمة موت مفرغة من معانيها.."[2]

إن الفن ليغري الإنسان بأن يمارس رحلة مقلوبة في سنوات عمره ليتسنى له التوقف عن التحديق في المجهول القادم، والتحرك نحو الماضي حيث الذكريات السابحة في مياه الحياة والمسيجة بظلال الأبدية المأمولة. والإنسان بعودته إلى زمن البداية يرسم دائرة تذكرنا بالخاتم الذي طالما تاق

1- مرسيا إلياد ـ مظاهر الأسطورة ـ ترجمة: نهاد خياطة ـ دار كنعان للدراسات والنشر، بيروت (د. ت)، ص79.

2- Marcel PROUSTE, Le Temps Retrouvé, Gallimard, 1967 P. 228.

إليه نيتشه، وعبر عنه في ابتهالات "زاردشت" المحمومة: "أواه، كيف لا أتوق إلى الأبدية وأضطرم شوقا إلى خاتم الزواج، إلى دائرة الدوائر حيث يصبح الانتهاء عودة إلى الابتداء..؟"(1)

وعموما فإن الزمن في النص الإبداعي مفهوم مكتمل الأبعاد عند المبدع باعتباره منشئا له، ولأن المبدع يعرف كيف يخضع الأزمنة في أبنية عمله التخييلي. فالأمر، هنا، يتعلق بزمن داخلي محفوف بحرية المبدع واختياراته الجمالية. والشاعر العربي المعاصر واع بهذه الخلفيات، مدرك تماما لأبعادها؛ فقد تشكل وعيه الجمالي بمرجعيات أسطورية وفلسفية وفنية متنوعة مكنته من أن يفسح، بجانب إبداعاته، لحيز آخر للتفكير والتنظير، وهو الأمر الذي أعطى لدلالات الزمن في نصوصه الشعرية عمقا بعيد الغور لا يصار إلى تأويله إلا باستحضار تلك المرجعيات المتنوعة. وينطبق على عمل الشعراء في هذا الصدد ما يقوله محمود درويش: "الشاعر - كما يبدو لي - ليس هو صاحب اليد التي تحول الحجارة إلى ذهب، فذلك هو الساحر. الشاعر هو صاحب اليد التي تحول الحاضر إلى ماض. وتحول خصر العشقة إلى ريشة ضائعة في الريح والصدى... أقرب إلى الروح، وأبعد من الغرفة. الشاعر هو صانع الغياب وذاكرة الغياب معا."(2)

2. أدونيس ودلالات زمن البدايات:

يموت الزمن ويفنى مثل أي جسد محكوم عليه بالتحلل والانقراض، بل قد يتحول هذا الزمن، المتمثل في النهار، إلى جثة تستوجب الدفن

1- فريديريك نيتشه - هكذا تكلم زاردشت - ترجمة: فليكس فارس (م. س)، ص 263.

2- محمود درويش - عابرون في كلام عابر - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1991، ص 114.

والحداد. والشاعر أدونيس يدرك أن الإنسان يحيا ويفنى بين زمنين، واحد يهال عليه التراب، والثاني غد يعد بالتجدد من أجل مواصلة رحلة الحياة في طريق مضيء:

الرحيل انتهى والطريق
صخرة عاشقة
إننا ندفن النهار القتيل
إننا نكتسي بالفجيعهْ
غير أنا غدا نهز جذوع النخيل
وغدا نغسل الإله الهزيل
بدم الصاعقهْ
ونمد الخيوط الرفيعه
بين أجفاننا والطريق[1]

ينبئ المقطع بوجود زمنين، واحد يموت وآخر ينبثق، وهما معا يؤطران رحلتين؛ فالرحلة الأولى تتم على أصداء قتل النهار ودفنه، أما الثانية فموعدها غد يتململ ناهضا من زمن مقدس تحيل عليه عبارة (نهز جذوع النخيل)، وهي عبارة تدل رمزيا على ولادة جديدة، تسندها في هذه الدلالة حمولة دينية قوية ترتبط بميلاد المسيح عليه السلام، عندما التجأت أمه مريم إلى جذع النخلة بعدما فاجأها المخاض "قالت: يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا، فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا، وهزي إليك بجذع

1- أدونيس ـ ديوان أغاني مهيار الدمشقي ـ الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول (م. س)، ص 398.

النخلة تساقطْ عليك رطبا جنيا."[1] وهكذا يتيمن زمن أدونيس المأمول بالزمن النوراني بعد أن يتخلص من نهار دنيوي قتيل، وعند ذلك فقط تبدأ الرحلة الجوهرية، رحلة إلى الأبدية حيث تحقق الذات فيها ارتواءها المطلق.

إن دلالات الزمن في ارتباطه بالحياة والموت في شعر أدونيس، يتمحور في الغالب حول النفور من الزمن الفيزيائي، والرغبة في تحقيق زمن سرمدي خالد، لا يطوله الموت. ولتحقيق هذه الرغبة لا يتوانى الشاعر في تمني عودة الزمن الأول، زمن البدايات من أجل تغيير مجرى التاريخ ورحلة الإنسان في الكون. فمن قصيدة «نوح الجديد» يقول الشاعر:

لو رجع الزمان من أول

وغمرت وجه الحياة المياه

وارتجت الأرض وخف الإله

يقول لي يا نوح أنقذ لنا

الأحياء ـ لم أحفل بقول الإله

ورحت في فلكي، أزيح الحصى

والطين من محاجر الميتين

أفتح للطوفان أعماقهم

أهمس في عروقهم أننا

عدنا من التيه، خرجنا من الكهف

وغيرنا سماء السنين[2]

1- سورة مريم ـ الآيات: 23 ـ 24 ـ 25.

2- أدونيس ـ ديوان أغاني مهيار الدمشقي ـ الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الأول(م. س)، ص 419 ـ 420.

وواضح من هذا المقطع أن نوح أدونيس هو غير نوح القصة القرآنية[1]، لأن نوح القصة القرآنية نبي يطيع ربه، ويحمل المؤمنين من قومه في سفينة النجاة، ليعيد إعمار الأرض بعد خرابها.. أما نوح أدونيس فيعصي أوامر ربه طمعا في استعادة زمن الطوفان. وهذه الاستعادة مسنودة بدلالة التطهير المطلق، والرغبة في الخروج من كهف الجسد؛ لأن الجسد عائق أمام الذات في بلوغ مطامحها. فعلاوة على هشاشته وسرعة تعرضه للتحلل والفناء، فهو أيضا بحكم ارتباطه بأعراض اللذة والألم يمنع الروح من التحليق في عوالم الخلود، ويجعلها حبيسة وقائع زمنية مقيدة بأسباب الزوال والموت، والحال أن أمنية الإنسان أن يعيش اللازمن، بمعنى أن يفنى في ذاته محققا أبدية مطلقة متحررة من الواقع "لأن من يغيب عن نفسه هو وحده من يمتلك الحاضر، ويعيش نوعا من الخلود."[2] ولعل هذه الرؤية تقترب من النزعة الأورفية، التي تعتبر "الروح سجينة الجسد، والموت هو الذي يحررها لتنتقل إلى جسد آخر يتوقف شكله على طبيعة المعطيات التي قدمها الإنسان في حياته الماضية. وفي نهاية الأمر تتوصل الروح إلى النجاة والتخلص من دولاب التوالد والتكاثر."[3] وقد آمن أدونيس ـ أو على الأقل كما تخبرنا بذلك نصوصه الإبداعية ـ بالنزعة الأورفية التي تلتقي في بعض جوانبها بنظرية التناسخ. هكذا يبدو الشاعر منشغلا بزمن آخر هو زمن الأبدية لا الزمن التاريخي الذي تتحكم فيه أغراض الواقع الفانية. فالزمن

1- سورة هود ـ من الآية 25..... إلى الآية 48.

2- سمير الحاج شاهين ـ لحظة الأبدية (م. س)، ص 221.

3- عبد الكريم حسن ـ المنهج الموضوعي ـ نظرية وتطبيق ـ شراع للدراسات والنشر والتوزيع ـ دمشق 1996، ط2، ص 87.

الذي يتوق إليه أدونيس، عبر نصوصه الإبداعية، يبدأ عندما ينتهي زمن الجسد الخاضع لأهوائه ونزواته:

يا لهب النار الذي ضمه
لا تك بردا، لا ترفرف سلامْ
في صدره النار التي كورت
أرضا عبدناها وصيغت أنام
لم يفن بالنار ولكنه
عاد بها للمنشأ الأول
للزمن المقبل
كالشمس في خطورها الأول
تأفل عن أجفاننا بغتة
وهي وراء الأفق لم تأفل[1]

إن قارئ أدونيس ليعجب من إفراط الشاعر في استدعاء أسطورة الفينيق عبر قصائد كثيرة. ولعل الأسباب في ذلك متعددة، فمن ناحية: تقدم الأسطورة نموذجا متكاملا ومقنعا في ما يتعلق بشؤون الموت والبعث.. بل إنه يقترح نسقا عميقا لتحويل الحياة الفانية من خلال التضحية المقدسة، إلى ولادة أخرى موغلة في الرمزية؛ ومن ناحية أخرى لعبت النار دورا حاسما في تشكيل وعي الشاعر ولا وعيه عندما شاهد أباه وقد احتوت

1- أدونيس- قصائد أولى- الأعمال الشعرية الكاملة(م. س)، ص 39-40.

النيران جسده في حادث مأساوي ومعروف. فصار الأب المحترق حالة شعرية تحتمي بالفينيق إطارا وجدانيا يسمو بالموت العبثي للأب إلى مستوى إيجاد معنى لذلك الموت، وهو معنى مرتبط بـ"بالمنشأ الأول" الذي هو في صورة من صوره تجل لـ"الزمن المقبل"؛ فالموت لم يكن نهاية، لأن "النار التي أحرقت والده قتلت الإنسان فيه وخلقت الإله، الذي يسكن ما وراء هذا العالم ويتخطى الحاضر إلى كل زمن مقبل. ويتخطى الأب – الإنسان ذاته الصغرى، ويغدو شمسا أبدية يتبع كل غروب آني لها انبعاث متجدد.."[1] حتى لكأن الزمن الأدونيسي زمن مستدير "إنه يصبح جزءا من الحركة التي تستعيد نفسها، فيما هي تكتشف العالم.."[2] بمعنى أن مفهوم الخطية ينتفي عنده عندما يفكر بالموت زمنيا، وكأنه بذلك يستعيد ما قاله نيتشه على لسان زاردشت: "أنا من الأمس ومن الزمن القديم ولكن في شيئا من الغد وبعده ومن الزمن الآتي."[3] وربما استنتجنا من تدوير أدونيس للزمن طموحا إلى إلغاء التاريخ في شكله الفجائعي الذي يجري به، ورغبة في استعادة الزمن الأسطوري الذي لم يكن العالم قد تدنس فيه بعد.

لكن زمن البدايات إذا كان يستعاد أسطوريا، فلأن للأسطورة قدرة كبيرة على الثبات في وجه الزمن والأحداث، كما أنها تتكيف مع كل البيئات؛ في حين لا ينجح الشاعر في تحقيق تواصل حميمي مع ماضيه الواقعي أي مع الطفل الذي كانه ذات مرة:

1- ريتا عوض ـ أسطورة الموت والانبعاث ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1978، ص 135.

2- محمد لطفي اليوسفي ـ في بنية الشعر العربي المعاصر ـ دار سراس للنشر، تونس 1985، ص115.

3- فريدريك نيتشه ـ هكذا تكلم زاردشت ـ ترجمة: فليكس فارس(م. س)، ص 157.

ذلك الطفل الذي كنت، أتاني

مرة،

وجها غريبا.

لم يقل شيئا. مشينا

وكلانا يرمق الآخر في صمت. خطانا

نهر يجري غريبا.

جمعتنا، باسم هذا الورق الضارب في الصمت، الأصول

وافترقنا

غابة تكتبها الأرض وترويها الفصول

أيها الطفل الذي كنت، تقدمْ

ما الذي يجمعنا، الآن، وماذا سنقول؟[1]

فالطفل المستعاد يظهر غريبا وصامتا ولا يبدي أية استجابة للتواصل، حتى لكأنه يرفض أن ينتزع من برزخه القديم. ولذلك تبدو الذات في أوج معاناتها وهي تواجه ماضيها. ومن هنا لا ينطبق على حالة أدونيس، في هذا المقام، الشعور بالابتهاج الذي وجده مارسيل بروست في استعادة طفولته.. وربما يعزى ذلك إلى التحول الكبير الذي عرفته الذات في سفرها العميق داخل الزمن والأفكار ومختلف المرجعيات.. وهذا ما يعبر عنه الشاعر نفسه في قوله: "أتعجب ممن يزعم أنه يعرف نفسه، كيف أعرف نفسي فيما تبدو لي كمثل الأثير، أو كمثل خيط في غزل الشمس، أو كمثل الهواء، سائحا في الجهات كلها؟ كلما خيل لي أنني أقترب منها، أكتشف أنني أبتعد. وأعرف

1- أدونيس ـ المطابقات والأوائل ـ الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني(م. س)، ص 494.

أنها ليست سرابا. إنها كمثل ضوء يسلمك، فيما تضل إليه، إلى ضوء آخر يسلمك هو نفسه إلى آخر. إلى ما لا ينتهي.."[1] إننا لا نعني بالطبع نسيان الشاعر للتفاصيل الواقعية التي عاشها في طفولته، فهو يتذكر تقريبا كل صغيرة وكبيرة عن قريته وكائناتها[2]، ولكننا نعني المعرفة الباطنية لزمن الطفولة الذي لم يبح بالحقيقة للذات التي حاولت أن تحتمي به فيما هي ترنو إلى موتها.

1- مارغريت أوبنك وصموئيل شمعون- حوار مع أدونيس- مجلة (عيون)، منشورات الجمل، السنة الثالثة، العدد6، ألمانيا 1998.

2- المرجع السابق- الحوار نفسه.

المبحث الرابع:

دلالات المكان

إن العين هي التي تصنع مكانها، أو بالأحرى تهندسه حسب الاستعداد النفسي للشاعر، وتبعا لمزاجه المسيطر على حالته النفسية؛ لأن المكان في الأصل فضاء مفتوح ومليء بالمواضع الصغرى وما يؤثثها من موجودات جامدة وأخرى متحركة.. والدفقة الشعورية هي التي تختار لقطتها المحايثة، وتدمجها بشكل تفاعلي مع ما يعتمل داخل الذات. وهكذا يتم اقتناص الحيز المكاني الخاص من العالم المرئي وإدخاله في سياق التجربة الإبداعية ليغدو، بعد ذلك، وقد تحلل من أبعاده الطبيعية، واكتسب أبعادا نفسية تعج بالدلالات الطارئة. فالأطلال ـ مثلا ـ مكان حضاري مُحوَّل من قبل عوامل الطبيعة بفعل غياب اليد المتعهدة له بالرعاية؛ لكنه عندما يدخل في صميم التجربة الشعرية الجاهلية، يتخذ حضورا وجدانيا مضمخا بالزمن والحنين.. ويعمل الخطاب الشعري على بعث الحياة فيه، من خلال وصفه وصفا دقيقا واسترجاع ذكرياته وأحداثه اعتمادا على تشبيهات تعيد إليه الحيوية والحركة والجمال: فالرسم يذكّر بالوشم الذي كان يجلل معاصم العذارى في الأيام الخوالي، ثم إن الطلل صار

مربضا لبقر الوحش وظبائها، أي أنه عاد إلى أصله البدئي كما لو أن يد الحضارة لم تمتد إليه بالبناء والتشييد.. إن دورة الزمن تكتمل ههنا، وكل شيء يعود إلى أصله، بعيدا عن تأثيرات نيتشه ونظريته عن العود الأبدي. هو الموت، إذن، يصيب المكان مثلما يصيب الجسوم، فيما حركة الدهر دائبة لا تبالي بمن مات أو بمن ولد، ولا يملك المكان خلالها لسانا يجيب به عن أسئلة الشاعر الذي استوقفه الطلل:

عفت الديار محلُّها فمقامها
بمنى تأبد غَوْلها فرجامها
وجلا السيولُ عن الطلول كأنها
زبر تجد متونَها أقلامُها
أو رجع واشمة أُسفَّ نؤورها
كففا تعرض فوقهن وشامها
فوقفت أسألها، وكيف سؤالنا
صما خوالد ما يبين كلامها[1]

لقد كان للوقوف على الطلل في الشعر الجاهلي سلطة افتتاح الكلام واستنفار المزاج للخوض في مختلف الأغراض.. وهي سنة تحكمت في استهلالاتهم، فطبعت مكان الوقوف بطابع نمطي، وغمرته بالمحتوى ذاته، من آخر ظعينة أخلفت ميعادها حين تركته، إلى أول هبّة عاصفة دكّت معالمه، وحولته إلى أرض موات.

1- الزوزني- شرح المعلقات السبع- دار الجيل، بيروت 1972، ط 2، ص 129-130.

وعلى كل حال، فإن الطلل قد دشن موضوع "موت المكان"، و"الموت محور الشمول الذي يتآلف معه النص الشعري قديما وحديثا، باتصال مع الخطابات الأخرى، من بينها الفنية والفلسفية، والموت أخ الغياب، ومن هنا نفتح احتمال إعادة الوقوف على الأطلال ـ الرسوم في الشعر الجاهلي، ثم لا نتوقف عبر مسار الشعر العربي إلى اليوم."[1]

وإذا كان الطلل هو القبر المحتمل لجريان الزمن في المكان، فإن الظواهر الطبيعية تقترح رموزا أخرى للموت، عبر الانعكاسات اللونية والضوئية على المكان، بشرط أن توجد العين الشعرية التي تجيد التقاط بلاغة الرمز، وتعيد دمجها بانفعالات صاحبها، فيسفر الأمر عن موت كوني شامل يجسده منظر الغروب المطل من لوحات الفنانين التشكيليين أو من قصائد الشعراء[2] لا فرق. هكذا تلتقي أشكال الفضاء الخارجي بهندسة الذات المفتوحة على كل الاحتمالات، فيقوم على أساسها فضاء متخيل

1- محمد بنيس ـ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها ـ ج 3 (الشعر المعاصر) ـ (م. س)، ص 212.

2- يمكن التمثيل للقصائد بـ:

ـ قصيدة «المساء» لخليل مطران ـ ديوان الخليل، ج 1 ـ دار الجيل، بيروت 1975، ص 17 ـ 19. يقول الشاعر ضمنها:

يا للغروب وما به من عبرة ... للمستهام! وعبرة للرائي !!

أو ليس نزعا للنهار وصرعة ... للشمس بين مآتم الألوان ؟

أو ليس طمسا لليقين ومبعثا ... للشك بين غلائل الظلماء ؟

أو ليس محوا للوجود إلى مدى ... وإبادة لمعالم الأشياء ؟

حتى يكون النور تجديدا لها ... ويكون شبه البعث عود ذكاء

ـ قصيدة «رحل النهار» لبدر شاكر السياب ـ منزل الأقنان ـ دار العلم للملايين، بيروت 1963، ص: 10 ـ 11 ـ 12.

يقول الشاعر ضمنها:

رحل النهار

ها إنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار

يأخذ من الخارج خطوط الثبات وأشكاله، ويأخذ من الداخل تلوينات هذه الخطوط والأشكال.

وقد يعتد بالموقع في علاقة الموت بالمكان، وذلك بالتركيز على المكان العلوي والمكان السفلي، وهي ثنائية تقابلية تعيد نسج العلاقة الأزلية بين الخالق والمخلوق، أو بين القوة العليا الخالدة وبين الأشياء والكائنات المنذورة للموت، ومن ثم الانحدار إلى باطن الأرض. وهذا التقابل انتبهت إليه الأساطير، فميزت بين المكان الأعلى - جبل الأولمب، حيث زيوس وكبار الآلهة المتحكمون في المصائر، وبين العالم السفلي الذي جعل أمره بيد هاديس، وهذا ما تشير إليه إديث هاملتون في كتابها «الميثولوجيا» عندما تقول: "اقتسم زيوس وأخواه حصتهم من الكون، فكان البحر من نصيب بوسيدون، والعالم السفلي من حظ هاديس، وصار زيوس الحاكم الأعلى. كان سيد السماء، ورب المطر وجامع الغيوم التي منها تتولد الصواعق المرعبة. كانت قوته أعظم من قوة كل الآلهة مجتمعين."[1]

وعلى وتيرة مشابهة دعمت الأديان السماوية فكرة المكان العلوي والمكان السفلي، ولكن على نحو تجريدي يساير منطق التطور العقلي؛ فالمكان العلوي هو السماء: مكان الحياة الأبدية الخالدة، والمكان السفلي هو الأرض: مكان الموت والفناء، ففي القرآن الكريم:

- **«أفلا ينظرون إلى الإبل كيف خلقت، وإلى السماء كيف رفعت، وإلى الجبال كيف نصبت، وإلى الأرض كيف سطحت.»**[2]

1- إديث هاملتون - الميثولوجيا - ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990، ص 33.

2- سورة الغاشية - من الآية 17 إلى الآية 20.

وواضح أن الفرق شاسع بين السماء المرفوعة والأرض المسطوحة. ويقترن المكان السفلي دائما في القرآن الكريم بمعاني الدونية والاحتقار والعذاب:

- «إن المنافقين في الدرك الأسفل من النار ولن تجد لهم نصيرا.»[1]

ومهما تعددت أنواع المكان واختلفت، فإنها تخضع جميعا لمفهوم الإطار، و"الإطار وسيلة تعبير قائمة على أساس عزل الأشياء والموضوعات المكانية وانتقاء جزء منها أي أنه فعل لاستخراج ما هو جزئي مما هو كلي وشامل."[2] أي أن حضور المكان في النص الشعري يأتي محددا ومعينا بحسب السياق الفني والدلالي. فالإطار بالنسبة للوحة هو منتهاها رباعي الأضلاع سواء أكانت اللوحة مربعا أم مستطيلا. أما الإطار بالنسبة للتعبير الشعري، فهو المحددات اللفظية والمعنوية التي تعزل اللقطة المكانية عن امتداداتها في الفضاء العام. ومن ثم يكون الإطار في التعبير الشعري نفسيا مخالفا للإطار التقني أو الهندسي الخاص باللوحة التشكيلية.. ذلك أن الأول رحلة بصرية محدودة، أما الثاني فرحلة ذهنية مفتوحة على الأبعاد ومرهونة باحتمالات التأويل.

وهناك أمر لا يمكن تجاهله، ويتعلق بصلة المكان بالزمن، لأننا ببساطة لا نستطيع فصلهما عن بعضهما البعض في سياق يروم عقد مواجهة محتومة بين الموت والمكان. إن الزمن هو الذي يحرر المكان من جموده وثباته ويمنحه إمكانية التحول والنمو. فالقبر والطلل والمتحف وغيرها أمكنة تقترن بالماضي، وتنسج مع الموت علاقة وطيدة، كما تفتح أفقا

1- سورة النساء- الآية 145.

2- طاهر عبد مسلم- عبقرية الصورة والمكان- دار الشروق للنشر والتوزيع- عمان (الأردن) 2002، ص 66.

يحضر خلاله الموت بمفهوميه الحقيقي والرمزي. "إن علاقة الموت بالزمان والمكان هي علاقة فعل وانفعال. فالفعل يتحقق بما للموت من سلطة ميتافزيقية خارقة على هذين الحيزين اللذين يبدوان أمامها عاجزين تماما، ومن ثم يصبحان وعاءين لاستقبال سقوط الأجساد والكائنات والمجردات. أما الانفعال فيتحقق بخضوع الموت لسلطة الشعر، فيغدو بذلك كسائر الموجودات التي يؤثر فيها الزمان والمكان، إما بالتحجيم أو بارتداء خاصيات الإنسان."[1]

إن علاقة الموت بالمكان علاقة مزدوجة، باعتبار أن المكان موضوع يتأثر بالموت كالطلل، وهو أيضا حيز لاحتضان الكائنات والأشياء الميتة كالقبر والمتحف وساحة المعركة وأي مكان آخر يقع فيه حدث الموت. فلا أحد يستطيع الفرار من موته مهما اختار أمكنة بعيدة يتصور أن الموت لن يدركه فيها[2].. أما موت المكان مجازيا فهو غيابه أو فقده لسبب من

1- عبد السلام المساوي - البنيات الدالة في شعر أمل دنقل(م. س)، ص 399.

2- تنص بعض الأدبيات على أن الإنسان محكوم بمصيره المحتوم على الرغم من محاولاته التحصن بالقلاع وبالأمكنة البعيدة، وتجتهد هذه الأدبيات في صياغة حكايات تعليمية تؤكد هذا المعطى، من ذلك مثلا، ما يرويه جلال الدين الرومي في كتابه «مثنوي»:

"في ضحى أحد الأيام جاء رجل حر إلى قصر سليمان، واندفع إلى بهو عدالته. لقد كان، من الهم، أصفر الوجه، أزرق الشفاه. فقال له سليمان: «ماذا بك أيها السيد؟». فقال الرجل: «إن عزرائيل قد نظر إلي نظرة مشحونة بالغضب والبغضاء!». فقال سليمان: «وما الذي تريده الآن؟ سلني!» فقال الرجل: «يا ملجأ روحي! مر الريح أن تحملني من هنا إلى بلاد الهند، فلعل عبدك ينجو بروحه عندما يصل إلى تلك البلاد». فأمر سليمان الريح أن تسرع، لتطير به فوق الماء إلى أقصى بلاد الهند.

وفي اليوم التالي - ساعة الديوان واللقاء - قال الملك سليمان لعزرائيل: «أنظرت بغضب إلى ذلك المسلم، لكي يشرد بعيدا عن دياره؟». فقال عزرائيل: «متى نظرت إليه بغضب؟! إنني نظرت إليه متعجبا عندما رأيته في الطريق! فقد أمرني الحق أن أقبض اليوم روح ذلك الرجل في بلاد الهند. فقلت متعجبا: لو أن لهذا الرجل مائة جناح، فإن وصوله (اليوم) إلى الهند أمر بعيد.»

- جلال الدين الرومي - مثنوي - ترجمة وشرح ودراسة: د. محمد عبد السلام كفافي - الجزء الأول، المكتبة العصرية، بيروت 1966، ص 163-164.

الأسباب؛ وبغيابه وفقده تفقد الأشياء الجميلة المرتبطة به. ولعل أبلغ من يصور لوعة هذا الفقد الشاعر محمود درويش الذي سبق أن اختبر غياب المكان في أكثر من تجربة. يقول في رسالة إلى صديقه الشاعر سميح القاسم:

"المكان، المكان، أريد أي مكان في مكان المكان لأعود إلى ذاتي، لأضع الورق على خشب صلب، لأكتب رسالة أطول، لأعلق لوحة على جدار لي، لأرتب ملابسي، لأعطيك عنواني، لأربي نبتة منزلية، لأزرع حوضا من النعناع، لأنتظر المطر الأول. كل شيء خارج المكان، عابر وسريع الزوال حتى لو كان جمهورية. ذلك.. ذلك هو ما يجعلني عاجزا عن الرحيل الحر."[1]

هكذا ينغرس الموت عميقا في المكان الضائع، فتُفتقَد التفاصيل الرائعة، ومن هنا يعتبر استرجاع المكان الضائع استرجاعا للحياة في أدق تفاصيلها. وربما شكل هذا المطلب حيزا كبيرا في نصوص الشعراء العرب المعاصرين. والمكان بهذا الطرح يكون عرضة للفقد إما بعامل الزمن، أي بنسيان مرصوفات الذاكرة أو بخراب المكان وتلفه، وإما بعامل الاحتلال الذي يسرق المكان من أهله اعتمادا على القوة والعدوان.

1. موت المكان وانبعاثه:

شكل المكان في شعر أدونيس موضوعة أساسية لفتت انتباه عدد كبير من الدارسين؛ والحقيقة أن هذا الشاعر الذي انحدر من "قصابين"، وهي قرية سورية شهدت ولادته ونشأته الأولى، ومارس فيها شغبه الطفولي، سيعتمر عددا من الأمكنة بحثا عن المستقر الوجودي الذي يحلم به. فقد تنقل بين دمشق وبيروت قبل أن ينتهي به المطاف إلى باريس التي سيتخذ

1- محمود درويش وسميح القاسم- الرسائل- دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1990، ص 37.

منها منفاه الاختياري. وهذا الترف المكاني الذي احتضن جسد الشاعر في مختلف أطوار عمره، وتغنى به في كثير من قصائده، عاكسا ألفته حينا ووحشته حينا آخر، لم يصرفه عن النظر في الوجه الآخر الذي يخفيه. إننا نقصد ـ بالطبع ـ علاقة المكان بالموت كما جلتها نصوصه. وهو يصرح في نوع من النبرة الفجائعية كيف يتحول المكان الأول إلى ما يشبه الموت، ربما بسبب عامل الزمن أو بسبب تراكم المرجعيات التي سبرها فكره ووجدانه. يقول عن قريته بعد عودته إليها:

"... لكن، أين هذه القرية الآن؟ حين عدت إليها، بعد خمسين عاما، شعرت كأنني أعود إلى نوع من الموت، محمول في ماء اللغة. شعرت كأنني صاعد على جبل من الريح. وما أتحدث عنه هنا ليس، إذن، إلا دخانا لا موقد له (...) لعلي في عودتي إلى القرية، عدت لكي أرى الأب الذي مات، دون أن أراه، دون أن أحضر مأتمه، وأشيعه إلى داره الأخيرة، لكي أراه ظلا لا يكاد أن يرتسم.."[1]

هكذا يتحول المكان ليتشبّه بالموت بعد أن يفقد مظاهره الجغرافية والهندسية. إذ يصبح ـ على حد تعبير أدونيس ذاته ـ رحما لغويا يخضع للابتكار مثلما يحدث مع القصيدة[2]. ولذلك يحضر المكان في شعر أدونيس في الغالب مقترنا بمفاهيم الموت عبر مستويات متنوعة، سنحاول القبض على بعضها في هذا السياق. ولعل أول شيء يستوقفنا، في هذا الصدد، تعميم الموت على الفضاء العام خصوصا في قصيدته الطويلة «مفرد بصيغة جمع» التي يمكن اعتبارها سيرة شعرية بامتياز. ففي هذه السيرة

1- مارغريت أوبانك وصموئيل شمعون- حوار مع أدونيس- مجلة (عيون)- منشورات الجمل- السنة الثالثة- العدد6 - ليون (ألمانيا) 1998. نقلا عن موقع الشاعر قاسم حداد: www.jehat.com/adonis.htm

2- المرجع نفسه.

تكثيف شعري لمختلف الأطوار التي عاشتها الذات حقيقة ومجازا، ولعل المكان يحظى، خلالها، بحضور قوي يتداخل فيه الأفق الخارجي بالأفق الداخلي للنفس:

لم يعد الفضاء إلا رقعة تتبلل بالقتل
وينسلها اليأس خيطا خيطا
لم يعد الهواء إلا نبض قلب يتجه نحو الرماد
انكسر علي ينكسر
وبقيت كلماته تهذي وتطوف
وبقي هباؤه
يرسم انحناءة الشمس[1]

يستعمل الشاعر كلمة (فضاء) بدل المكان، لشمولية دلالاته واتساع محتوياته، إلا أنه فضاء منذور للقتل والموت، ومن ثم يتحول الهواء فيه إلى رماد، فتنكسر الذات المشار إليها باسم «علي»، وهو الاسم الحقيق للشاعر، لكن شيئا واحدا يبقى هو الكلمات التي لن تكون سوى التركة الرمزية التي خلفتها الذات لتنوب عنها في الطواف والهذيان. أما الفضاء الآيل إلى موته فلا يملك إلا أن يتضامن مع الذات في موتها، فيعمد إلى رسم الشمس وهي تنحدر إلى غروبها.

هذه اللقطة، بالرغم مما قد يبدو من أنها ترصد مشهدا يتكرر كل يوم عندما تتأمل الذات موتها في مرآة الغروب، فإنها تختزن في منطوقها اللفظي

1- أدونيس ـ مفرد بصيغة جمع ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد 2 (م. س)، ص 661.

وما يحيل عليه من دلالات، صورةً كاملة لحالة موت مطلق. لقد أحس الشاعر بحدة الموت التجريدي الذي انقض على الفضاء، فعمد إلى التخفيف منها عن طريق مدّ لمسة تشكيلية تنقل المجرد إلى المحسوس بواسطة رسم أيقونة دالة هي: مشهد الشمس الغاربة. وإذا كان "أفق الشيء لا يتحدد فقط من خلال الواجهة المنظورة منه، ولكن أيضا بالواجهة الخفية"[1] فإن «انحناءة الشمس» بما تحمله من معاني الانحدار والموت، تقتضي استحضار الأمكنة الخفية المكملة للمشهد المأتمي، كالأفق المتوهج بحمرة الشفق، والبحر باعتباره قبرا محتضنا لرفات الشمس بعد غرقها فيه. هكذا تتحد العلاقة بين الذات التي تستشعر موتها وبين المكان الذي يُرَى من داخل هذه الذات.

وقد يعمد الشاعر إلى تقليص المكان في حضور الموت تقليصا يتضخم معه الجسد، وحينئذ يلجأ إلى مفاوضة الموت من أجل إقناعه بقبول الابتعاد عنه في المكان، حتى تكتسب الذات الباحثة فرصة عادلة تمكنها من الوصول إلى الأجوبة:

اجلس أيها الموت في مكان آخر ولنتبادل وجهينا
أقول باسمك وباسمي:
نضلل الحياة وهي تقودنا
ماذا أفعل
وجسدي أوسع من الفضاء الذي يحتويه

1- Michel COLLOT, La poésie moderne et la structure de l'horizon, puf, presses universitaires, Paris 1989, p 16.

أنا الباحث

وليس أمامي غير الموت؟[1]

ولاشك أن ضيق المكان وإحاطة الموت به من كل جانب يشعر الذات ببؤس عدالة الوجود، واستحالة الظفر بالأجوبة الشافية عن الأسئلة المحيرة التي يطرحها الوجود نفسه. لذلك لا مناص من المطالبة بتوسيع المكان ليكافئ كبر الجسد وضخامة الأسئلة، والتوسيع ـ حسب باشلار ـ يكمن في وظيفة المكان التي تعمل على تكثيف الزمن في المقصورات المغلقة التي لا حصر لها[2]. من هنا ينشأ التقابل بين المكان الضيق وبين الذات المتضخمة، وهو تقابل يجد سبيله إلى الانسجام من خلال إدخال الموت كبعد ثالث في هذه المعادلة الوجودية الصعبة.

وبالإضافة إلى ضيق المكان، تتجه الذات إلى الشكوى من قلته أيضا؛ يقول الشاعر:

وكان الجسد جديدا وأخبرنا

الماء ضيق على عطشي

وأنا ضيقة على أنا

لي آلاف الألسنة وليس لي إلا كلمة واحدة

لي من الموت أنواع لا تحصى

وليس لي إلا قبر واحد[3]

1- أدونيس ـ مفرد بصيغة جمع ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد 2 (م. س)، ص 648 ـ 649.

2- كَاستون باشلار ـ جماليات المكان ـ ترجمة: غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت 1998، ص 39.

3- أدونيس ـ المصدر السابق ـ ص 628.

هاهنا مأزق آخر تجد الذات ـ الجسد نفسها أسيرة عذابه: غياب الارتواء لضآلة الماء أمام العطش الرهيب، وواحدية الكلمة في مقابل تعدد الألسنة الراغبة في البوح والتواصل، وضيق الذات على ذاتها، ثم أخيرا واحدية القبر لأنواع لا تحصى من الموت.

هل نقول إن الأمر يتعلق بالرغبة في البحث عن معادلة لحل مشكلة الواحدية في مقابل التعدد؟ أم نقول مع الشاعر الفرنسي **باتريك رافو**:"هناك تشابه مدهش بين عالم أدونيس وما اكتشفه علماء الطبيعة؛ أي أنه ليس ثمة خيار ممكن بين الموجة والجزيئة، فالواقع مغاير تماما، فيما هو أعمق وأبعد من كل التصورات التي نستطيع أن نبنيها عن الواقع.."[1].

وهذا المنظور يتماشى مع رأي أدونيس الذي يعتبر الشعر كشفا عن الحقيقة بالمعنى العميق لكلمة "كشف"، أي أن وظيفته عملية وليست إيهامية، وهكذا نستنتج أن المفهوم الذي يقدمه لمعاناة الذات ـ الجسد، في المقطع السالف، مفهوم يكاد يقترب من المعاناة الحقيقة في رحلة الذات عبر المسار الوجودي المعقد. فالحديث عن الموت المتعدد في مقابل القبر الواحد في قوله:

لي من الموت أنواع لا تحصى
ولي قبر واحد[2]

1- باتريك رافو ـ أدونيس والبحث عن الهوية ـ ترجمة: وليد الخشاب ـ مجلة فصول (عدد خاص عن الشاعر أدونيس) ـ المجلد 16 ـ العدد 2 ـ خريف 1997، ص 81.

2- أدونيس ـ المصدر السابق ـ الصفحة نفسها.

لا يعني به تعدد الجثث وقلة أمكنة الدفن، وإنما يعني معاناة الذات لأصناف كثيرة من الميتات الرمزية. ولذلك تنطوي الرؤية الشعرية على تمرد ميتافزيقي يعري هشاشة الوجود، ويكشف عن تورط الذات في هذه الهشاشة، وهو تورط ناشئ عن الترف المعرفي الذي حققته الذات في مقابل الثبات الذي يهيمن على القبر كمكان ضيق، يهندسه الموت على مقاس الجسد وحده.

إن تسلط الموت على المكان في شعر أدونيس، لا يدل على مجرد رؤية كابية، كما أنه لا يعكس شكوى مباشرة تصدر عن شاعر خائف من محاصرة الموت له في الأمكنة التي يرتادها، بل نجده ـ على العكس من ذلك ـ يسمو برؤيته إلى الأفق الذي يجعل الذات مدركة لمختلف العلاقات التي يتورط خلالها الموت في المكان أو العكس. إن أدونيس في هذا السياق يشبه الكائن الذي يتحدث عنه هيدغر في قوله: "كائن البعاد الذي يرى وجوده دائما خارج الحاضر، ولهذا يعمل على إبعاد الأشياء ليجذب الآفاق إليه."[1]

من هنا فإن أدونيس يراوح بين إماتة المكان وبعثه، وهو يتخير للبعث أمكنة جديرة بأن تطاول الزمن بما تحتضنه من كثافة حيوية، فقد يكون المكان المنبعث قبرا قديما لكن القيمة الرمزية التي يمتلكها دفينه تربك ثبات القبر واستقراره، ويصبح بإمكان اللغة الشعرية أن تحركه في مشهد قيامي ينتصر لعمق الحياة التي أودعها الدفين في كلامه الذي لم يمت، خصوصا إذا كان صاحب القبر هو الشاعر أبو العلاء المعري:

1- Michel COLLOT, La poésie moderne et la structure d›horizon. Op. Cit. p 47.

أذكر أني زرت في المعره

عينيك، أصغيت إلى خطاك

أذكر أن القبر كان يمشي مقلدا خطاك

وكان حول القبر

صوتك مثل رجة، ينام

في جسد الأيام، وفي جسد الكلام[1]

هذه الصورة الميتافزيقية التي يرسمها أدونيس لقبر أبي العلاء تختصر كثيرا من التفاصيل التي يحتفظ بها الشاعر عن مكانة المعري في الفكر والإبداع العربيين.. فمشي القبر مقلدا خطى صاحبه تأكيد لانحطاط مكان الموت أمام سمو الذات التي ضمنت لصوتها أن يقيم إلى الأبد في «جسد الأيام» أو في «جسد الكلام». وهذا الموقف الذي يجسده أدونيس شعرا لصالح المعري، هو ذاته الذي يعبر عنه نثرا في قوله: "إن أبا العلاء هو أول شاعر ميتافيزيائي في تراثنا الشعري، من حيث أنه مأخوذ بالعودة إلى حضن الأم ـ الأرض، مأخوذ بالمطلق: بالزمن، والموت، والفناء، والأبدية."[2] وقبر يحتضن رفات هذا الشاعر الميتافيزيائي جدير أن يتحول شعريا إلى مكان منبعث باستمرار.

إن انبعاث المكان من موته أو انبعاث الميت من المكان ـ القبر يستند في نصوص أدونيس، في الغالب، إلى مرجعيات ترتبط بالثقافة الماورائية أو الميتافيزيائية، كأساطير الموت والانبعاث أو بعض المفاهيم المنحدرة من أديان ووضعية تأثر بها الشاعر، أو وجد فيها ارتواء مقنعا من الظمأ الكبير

1- أدونيس ـ المصدر السابق ـ ص 192.

2- أدونيس ـ مقدمة للشعر العربي ـ دار العودة ـ بيروت 1983، ط 4، ص 64.

الذي يحرس أسرار الموتى. وربما لجأ الشاعر إلى إنشاء أساطير خاصة تتيحها وسائل التعبير الشعرية. وهذه الأساطير إن تم بناؤها على النحو الجمالي والدلالي المنشود، فإنها ترتقي لتصبح لها مكانة المفاهيم الأسطورية والدينية. ولعل وظيفة الشعر منذ كان تتجلى في قدرة الشعراء على بناء مثل هذه الأنساق. وأدونيس ترسخ في المشهد الشعري العربي المعاصر كأبرز من يمثل هذا المنحى. فهو يستطيع بالشعر أن يخلخل الثوابت المرتبطة بالموت ومجاهلها، بل يمتلك الجرأة التعبيرية لينسف مشاريع الموت، فيخلق عوالم من السحر والتحول في وجود يشي ظاهره بالركون إلى البديهيات والمسلمات، "فلقد عودنا أدونيس أن يلجأ إلى السحر في خطابه للآخرين. والسحر يدخل في علاقة وثقى مع الغموض. فهو إظهار الشيء على غير حقيقته. وبقدر ما يكون الساحر خفيف حركة اليد يكون قادرا على إخفاء ما يظهر وإظهار ما يخفي. وعلى غرار لحظة الخطف في السحر تأتي لحظة الخطف في الشعر. وعند أدونيس على وجه الخصوص تتميز اللحظة الشعرية بحركة الخطف. فهي لحظة مشحونة مكثفة سريعة تبهرك وتأسرك."[1] ففي معنى موت المكان وانبعاثه أو بالأحرى انبعاث الميت من القبر، يقدم لنا الشاعر مشهدا في لحظتين؛ لحظ الموت والانبعاث:

غُطّيَ بالريحان

بالجزع الشفاف، بالسريره

1- عبد الكريم حسن ـ لغة الشعر في «زهرة الكيمياء» بين تحولات المعنى ومعنى التحولات ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت 1992، ص 8.

بالصمت،

والتمزق المضيء؛

وقيل: بعد القبر، شقَّ القبر، ألقى موته وطارْ

يبحث عن أمومة

في وطن الإنسان.[1]

يحيل هذا المقطع المجتزأ من قصيدة "تحولات الصقر"، في بعده التناصي على انبعاث المسيح من قبره[2]، لكن إذا كان المسيح ممتعا بالعناية الإلهية التي ستتولى أمر حياته الثانية بما هي جديرة به، فإن وضعية «الصقر» مختلفة، و سواء أكان صقر قريش مفهوما حقيقا أو قناعا للشاعر، فعليه أن يتولى أمر وجوده الثاني بنفسه.. وعلى أية حال نجد الصقر أو الشاعر المقنّع قد ختار أن ينحاز إلى «أمومة في وطن الإنسان». ومن ثم ينتخب له الشاعر وضعا خارقا في اللحظة الثانية وهي لحظة الانبعاث بالتناسخ:

وقيل: كانت زوجة فقيره

هنا وراء التلة الصغيره

حبلى،

وبين الليل والنهار

في الصمت،

1- أدونيس- ديوان التحولات والهجرة في أقاليم الليل والنهار- الأعمال الشعرية الكاملة- المجلد الأول (م. س)، ص504.

2- انظر تفاصيل هذا الانبعاث في:

- La Sainte Bible, op.cit.P 992.

في التمزق المضيء،
تنتظر الطفل الذي يجيء.[1]

لقد هيأ الشاعر بكثير من الحرص والاهتمام الشروط المنطقية لانبعاث صقره، حيث رصد له رحما أموميا دافئا يشكل تضادا كبيرا مع القبر الذي احتضن رفاته قبل هذا الوقت. ولسنا هنا بحاجة إلى التذكير بأن فكرة التناسخ المتضمنة في المقطع الشعري، لا تشكل سوى إطارا فنيا يركبها الشاعر للدلالة على أن «الصقر» أو الشاعر إن ماتا أو قتلا، فهناك دائما من هو على استعداد لتعويض مكانهما وإتمام رسالتهما.

1- أدونيس- المصدر السابق- الصفحة نفسها.

المبحث الخامس:

دلالات الإيـقــاع

1 - الإيقاع والدلالة:

ليست هناك علاقة مباشرة بين الأشكال الإيقاعية وبين المعاني، ولكن المعاني يمكن أن يُصار إلى تحصيلها عن طريق استيحاء العلاقات الممكنة القائمة بين الأشكال الإيقاعية وبين المكونات اللغوية الأخرى. ذلك أننا لا نستطيع الإجهاز على الأنساق الإيقاعية، فنعتبرها مجرد كتل صوتية تستدعيها ضرورات القول الشعري. وما يحفزنا على إعادة الاعتبار للعلاقة بين الإيقاع والمعنى، هو اختلاف الأنساق الإيقاعية من قصيدة لأخرى، ومن موضوع لآخر. من هنا يجب على الباحث في هذه العلاقة الممكنة أن يستحضر مختلف معلوماته اللسانية والإيقاعية وهو بصدد استخلاص الدلالات التي يحفل بها النص الشعري. فمظاهر التكرار الصوتي كالحروف والتراكيب والقوافي والأبنية النحوية، لا شك أنها ـ كل على حدة وفي سياق اندماج تفاعلي ـ تدخر قسطا من الإسهامات المعنية التي تتجه في نسق متآلف لتكوين المعنى الأكبر الذي قد يظهر في النص أو قد يُكتفى

بالإيحاء به. وربما أمكن أن نتحدث عن تكرار أصوات مفردة (حروف) معينة كعلامة لسانية تنطوي في حد ذاتها على دال ومدلول - بالشكل الذي حدده فرديناند دو سوسير SAUSSURE - بمعنى أن إحصاء هذه الأصوات وفحص مخارجها الصوتية وصفاتها الخارجية والداخلية، قد يؤدي بنا إلى ضبط مدلولاتها، وهذه المدلولات تؤدي بدورها إلى خلق دلالات معينة تبعا لدخولها في علاقات تفاعلية مع مختلف الدوال الإيقاعية الأخرى والدوال البلاغية والرمزية.

صحيح أن الإيقاع هو القانون الذي يرخص للكلام بأن يصبح شعرا، وأنه يشكل- حسب ميشونيك MESCHONIC "الوجه الرنّان للتركيب"[1]، ولكنه بالإضافة إلى الشرعية التي يؤكد بها انتماء الكلام إلى فضاء الشعر، فإنه يضطلع بوظائف جمالية صوتية وأخرى دلالية معنوية.. هذا بالإضافة إلى أن الإيقاع يدخر إمكانيات هامة لا تظهر عادة إلا لحظة إنشاد الشعر؛ فحينئذ، فقط، تظهر صفات الأصوات المتكررة، كما يبرز التنغيم الذي يشكل، بحق، عنصرا أساسيا في إضفاء تلوينات نغمية تسمح للمعنى بأن يؤكد ظهوره في متواليات النص. "إن التكرار وإعادة توزيع العناصر المسموعة والعناصر اللغوية الدالة، من شأنها أن تولد بنيات جديدة للدلالة."[2] وإذا كان هذا الأمر يخص البنيات الإيقاعية التي تدخل في سياق الإيقاع الداخلي للنصوص الشعرية، فما حظ الأبنية الخارجية للإيقاع من الدلالات؟ هل يمكن، مثلا، ربط وزن من الأوزان المعروفة بغرض من الأغراض الشعرية، أو بموضوع للقول الشعري؟

1- Henri MESCHONIC, Pour la poétique, n.r.f, Gallimard, Paris 1970, p: 78.

2- Julia KRISTEVA, La révolution du langage poétique, éd. Du seuil, 1974, p221.

الواقع ن الجواب عن مثل هذه الأسئلة ليس بالأمر الهين، فالوزن - كما نعلم - كتل صوتية تتحرك أفقيا في الزمن، واختيار الكتابة على وزن معين في موضوع ما لا يمليه قرار إرادي، وإنما يُترك أمره عادة للمزاج الداخلي للشاعر ولطبيعته النفسية التي يكون عليها ساعة إبداعه؛ ولولا هذه الأنماط المزاجية المتعددة لما أمكن أن ينظم الشعراء العرب قديما قصائدهم على ستة عشر بحرا. ولكن غالبية المهتمين بعلم العروض انصرفوا إلى فحص الأوزان والقوافي والتغييرات التي تطرأ عليها، دون أن يدخلوا في حسابهم ربط هذه النتائج الإحصائية والكمية بأجواء النص الشعري الصوتية والدلالية. كما أن دراساتهم العروضية اتخذت منذ البداية منهجا يستند إلى علم الصرف، دون كبير اهتمام بالجوانب اللسانية والصوتية بالرغم من أهميتها القصوى.

إن اقتران الأوزان بلغة الشعر ينبغي أن ينظر إليه كعامل مؤثر في هذه اللغة، في كلماتها وتراكيبها. ويرى إبراهيم أنيس أن وظيفة الوزن في الشعر تتجلى في كونها "تزيد من انتباهنا، وتضفي على الكلمات حياة فوق حياتها، وتجعلنا نحس بمعانيها كأنما تمثل أمام أعيننا تمثيلا عمليا واقعيا. هذا إلى أنها تهب الكلام مظهرا من مظاهر العظمة والجلال، وتجعله مصقولا مهذبا تصل معانيه إلى القلب بمجرد سماعه. وكل ذلك مما يثير منا الرغبة في قراءته وإنشاده وترديد هذا الإنشاد مرارا وتكرارا."[1]

ونستشف من هذا الكلام أن وظيفة الأوزان تتحدد في إعداد الكلام الشعري وتأثيثه موسيقيا بما يجعله متقبّلا عند قارئه أو سامعه. بمعنى أن تأثيرها خارجي يشبه تأثير الإنشاد الجنائزي أو الطقوسي الذي يعضد

1- إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - دار النشر غير مذكورة - القاهرة 1981، ط 4، ص 16.

المعاني بموثر نغمي صوتي يشد الانتباه. وهذا بالطبع ينأى بدور الأوزان عن أن تكون ذات وظيفة بنيوية داخل التركيب الشعري.

وبالمقابل نجد بعض الدارسين المعاصرين يربطون ربطا مباشرا بين بعض الاستخدامات الوزنية، على صورة من الصور، وبين ما ينتج عنها من معان ودلالات. ومن جملتهم الناقد د. حسن الغرفي الذي ينص على وجود هذه العلاقة، من خلال دراسته للبنية الإيقاعية في شعر بدر شاكر السياب، حيث يقول: "فالسياب قد استخدم المتدارك بصورته التامة (فاعلن)، ولم يلجأ إلى توليد وزن الخبب بفعل زحاف الخبن أو علة التشعيث، والسبب في ذلك أن إيقاع المتدارك يتناسب مع ما يطبع المقطع ـ كجزء من القصيدة ـ من أجواء رومانسية حالمة تبعا لما تثيره ليالي الخريف في وجدان الشاعر من ذكريات حب غابر ما زالت رؤاه تؤطر أبعاد حياته وتظلل زواياها."(1)

1- د. حسن الغرفي ـ حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ـ أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ـ بيروت 2001، ص11. والمقطع الشعري المشار إليه هو:

في ليالي الخريف الحزين
حين يطغى علي الحنين
كالضباب الثقيل
في زوايا الطريق
في زوايا الطريق الطويل
حين أخلو وهذا السكون العميق
توقد الذكريات
بابتساماتك الشاحبات
كل أضواء ذاك الطريق البعيد
حيث كان اللقاء
في سكون المساء.

وواضح أن الدارس، هنا، يعلن عن تناسب إيقاع المتدارك، بالصورة التي استخدمها السياب، مع الأجواء الرومانسية التي يشي بها المقطع الشعري المدروس.. ومعنى ذلك أن هناك إيقاعات تناسب هذا المعنى وإيقاعات أخرى لا تناسبه. وفي جانب آخر يشير الدارس إلى ملاءمة إيقاع البسيط لما تقتضيه طقوس الفخار والاعتزاز عند بدر شاكر السياب[1]. لكن ما نلاحظه هو أن هذه الأحكام تبقى مرتبطة بالمستويات الصوتية والدلالية الخاصة بالمقاطع الشعرية المدروسة؛ إذ لا يمكن تعميم الحكم على نصوص أخرى نظمت على ذات الوزنين. من هنا نرى أن افتراض تناسب أوزان شعرية مع أغراض معنوية يبقى رهينا بطبيعة المكونات الشعرية الحاضرة في النصوص المدروسة.

وإذا كان الوزن يخضع لمتطلبات التعبير الشعري من أجل أن يكون دالا، فإن القافية عنصر صوتي بارز يمكن أن يكون مصدر إنتاج للدلالة تبعا لنوع القوافي المستخدمة، ولنوع حروفها وصفات هذه الحروف الخارجية والداخلية.. فاستعمال قوافي تنتمي صوامتها إلى مخارج حلقية، مثلا، يمكن أن يعمق الإحساس بالحزن، لأن احتباس هذه القوافي في الحلق إشعار بالغصة التي يعانيها الشاعر. وعلى هذا الأساس تمتلك القافية استقلالا صوتيا يجعلها فاعلة في المعنى ومنفعلة به.. وهو الطرح الذي يذهب إليه جان كوهين Jean COHEN في قوله: "والحقيقة أن القافية ليست أداة، أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، صورة تضاف إلى غيرها. وهي، كغيرها من الصور لا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى."[2]

1- المرجع السابق- ص 21.

2- جان كوهين - بنية اللغة الشعرية- ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري (م. س)، ص 74.

وتتعزز قيمة القافية بالتجنيس الذي قد يشتمل عليه حشو البيت الشعري، ذلك أن وظيفة التجنيس تشبه وظيفة القافية إلى حد بعيد، بل نكاد نقول إن الجناسات هي نوع من القوافي الداخلية التي ترفد القيمة الصوتية للنص فيما هي تدعم أجواءه المعنوية. وقد يصدق هذا، أيضا، على عناصر التكرار الإفرادية والمركبية، وكذا تكرار أنساق الجمل النحوية التي تنعت عادة بأنها نوع من الإيقاعات النفسية غير المسموعة.

2 – الإيقاع والموت:

لا نقصد بهذا العنوان وجود أوزان وإيقاعات تناسب موضوعة الموت، ووجود أخرى لا تناسبها؛ وإنما نرى أن الإيقاع يسند الموضوع ويعضده، بما قد يضفي على سيرورة المعنى من إيحاءات غنية تساهم فيها كل الأطراف الإيقاعية، من وزن وقافية ومكونات الإيقاع الداخلي المتمثلة في التكرار بكل أنواعه. بمعنى أنه إذا كانت المفردات والتراكيب تنسج داخل النص الشعري أبعادا معنوية ذات مستويات معينة، فإن الإيقاع يحقن تلك المستويات بجرعات إضافية تجعلها تنتقل من مستوى بسيط إلى مستوى أعمق "فالكلمات تتعالق في تركيبها الصوتي الفيزيائي مثلما تتعالق في مدلولاتها وإيحاءاتها، والجمل تدخل في إيقاعات غنية تسبغ "معنى أعلى" على المعنى الأدنى الذي تصنعه المفردات المستقلة في الجملة المفيدة."[1]

وما يقوي العلاقة بين الإيقاع وموضوعة الموت، كون الإيقاع والغناء على حد سواء ارتبطا في الغالب بالنصوص المقدسة، وهي نصوص لها أكثر

1- صبحي حديدي ـ الناي خيط الروح: محمود درويش وشكل الصوت الغنائي ـ ضمن كتاب: زيتونة المنفى، ص21.

من وشيجة مع الشعر، باعتبارها تعزف دائما على وتر وضعية الإنسان في عالم الوجود الدنيوي وفي العالم الأخروي المفترض؛ وبين العالمين يمتد جسر الموت. فالقرآن الكريم يحلو أكثر في سمع المؤمنين ويبلغ تأثيره إذا تلاه مقرئ يجيد فنون التجويد.. كما ن الصلوات الإنجيلية تُنشَد، عادة، في الكنائس بمرافقة موسيقية مناسبة. وقد "جاء في التوراة ذكْر جماعة من الأنبياء نزلوا من مكان مرتفع وهم يعزفون على القانون والدف والمزمار والقيثارة، وراحوا يتنبأون وهم يمشون."[1] والشعر في حد ذاته ظل مرتبطا في بيئات عديدة بالتنبؤ والنبوة، ومن ثم فإن الربط بينه وبين الإيقاع الموسيقي سيكون أمرا داخلا في تركيبته الشكلية والمعنوية، خصوصا إذا كان منظوما في موضوع الموت.

من هنا، ولكي نقترب أكثر من هذه العلاقة الملتبسة بين الإيقاع والموت، سنحاول التطبيق على بعض النماذج الشعرية للشعراء المدروسين، وفق رؤية منهجية تستحضر نظرية الإيقاع في بعدها الشمولي، محاولين - قدر الإمكان - الربط الجدلي بين المعنى وعناصر وبين عناصر الإيقاع الكمية (الوزن) والصوتية (التكرار، التوازي، النبر، التنغيم...). ونقصد بالربط الجدلي الوقوف على موقع القوة بالنسبة للمعنى عندما يكون هو المتحكم في الإيقاع وبالعكس أيضا، أي عندما يتحكم الإيقاع في المعنى ويوجهه.

ينظر أدونيس إلى الأوزان والإيقاعات باعتبارها مكونات جزئية فاعلة في الكيمياء العامة للقصيدة، أي أنها تدخل في علائق مع باقي المكونات الشعرية ليسفر الكل عن رؤيا. وهو - تبعا لذلك - يعتبر الإيقاعات مفتوحة على التغير والتجدد حسب الوظيفة الشعرية وطبيعة التجربة التي يحياها

1- جيمس فريزر - أدونيس أو تموز - ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا، ص 53.

الشاعر. وهكذا، فإن "إيقاع الجملة، وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها، من الأصداء المتلونة المتعددة، هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن الشكل المنظوم، قد توجد فيه وقد توجد دونه."[1] وهذه الرؤية إلى الإيقاع تنسحب على القصيدة الموزونة مثلما تنسحب على قصيدة النثر؛ فـ"في قصيدة النثر، إذن، موسيقى. لكنها ليست موسيقى الخضوع للإيقاعات القديمة. بل هي موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا وحياتنا الجديدة، وهو إيقاع يتجدد كل لحظة."[2] وتأسيسا على ما سبق، فإن معنى الموت في متنه الشعري لابد أن يبتكر إيقاعاته المناسبة، وأن يشكلها بالطريقة التي يكتسب بها هذا المعنى وجوده. وقد يحدث العكس فتعمل الإيقاعات على توجيه المعنى قوة وضعفا، صعودا وهبوطا. وفي هذا المقام تتحول العناصر الإيقاعية إلى دوال أصبحت توصف بالرمزية الصوتية Symbolisme phonétique. وسنعمل على تحليل نموذجين من شعر أدونيس، أحدهما موزون على طريقة الشعر التفعيلي (الحر)، والثاني موقّع على طريقة قصيدة النثر. وكلا النموذجين يدور معناهما حول موضوعة الموت. والهدف من ذلك اختبار علاقة الإيقاع بالمعنى، والإمكانات الدلالية التي يمكن أن تضيفها هذه العلاقة.

. النموذج الأول: الموت الموزون:

للموت يا فينيق، في شبابنا

للموت في حياتنا

منابع، بيادر

1- أدونيس ـ مقدمة للشعر العربي ـ دار العودة ـ بيروت 1983 ـ ط 4، ص 116.

2- المرجع نفسه ـ الصفحة نفسها.

ليس رياح وحدة،
ولا صدى القبور في خطوره
وأمسى مات واحد
مات على صليبه
خبا وعاد وهجه كان يرى بحيرة من كرز
حريقة من الضياء، موعدا
خبا وعاد وهجه
من الرماد والدجى
تأججا
وها له أجنحة بعدد الزهور في بلادنا
بعدد الأيام والسنين والحصى
مثلك يا فينيق فاض حبه
علا، أحس جوعنا له، فمات ـ مات باسطا
جناحه، محتضنا حتى الذي رمّده
مثلك يا فينيق
يا حاضن الربيع واللهب
يا طيري الوديع كالتعب
يا رائد الطريق[1]

في هذا النموذج، يختار أدونيس وزن «الرجز»، وهو ـ حسب إبراهيم أنيس ـ أصل الأوزان وأقدمها، إذ يربط القدماء في حديثهم عن نشأة الشعر

1- أدونيس ـ ديوان أوراق في الريح ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الأول (م. س)، ص 160.

عادة، بينه وبين توقيع أخفاف الجمال في الصحراء. أي أنهم يجعلون حداء الإبل شبيها بالرجز.. فالعرب كانوا يحدون الناقة إذا أرادوا سيرها وئيدا بواسطة ترنمهم بهذا الوزن خصوصا إذا كان راكب الناقة عاشقا، فيتذكر حبيبته، فيحدوها على وزن الرجز[1]. وهكذا نجد لهذا الوزن علاقة بالأجواء الزمنية والمكانية والمعنوية بالنسبة التي يكون عليها الشاعر ساعة إبداعه:

الزمن: السفر.

المكان: الصحراء.

المعنى: تذكر المحبوبة (العشق).

وإذا أردنا أن نجد معادلات لدواعي اختيار الوزن في مقطع أدونيس السالف، فإن الوضع سيغدو هكذا:

الزمن: الرغبة في إطالة لحظة المزاج الشعري.

المكان: المتاه.

المعنى: الموت.

وإذا كان الراجز القديم يجعل الوزن تاما (مستفعلن ـ أربع مرات في كل شطر) أو مجزوءا (مستفعلن ـ مرتين في كل شطر) أو منهوكا (مستفعلن ـ مرة واحدة في كل شطر)، وبين التام والمجزوء والمنهوك فرق هو الذي يكون بين التأمل والطرب، فإن أدونيس يجعله خاضعا لمنطق الدفقة الوجدانية والفكرية تبعا لتفاوت الطول والقصر في السطر الشعري. ومن هذا المنطلق تراوحت التفاعيل في الأسطر الشعرية بين تفعيلة واحدة وبين خمس تفعيلات. كما عمل على إدخال الجوازات المسموح بها على تفعيلة (مستفعلن)، حيث استعملها في كل الصور الممكنة (مُتَفْعِلُنْ ـ مُفْتَعِلُنْ ـ

1- إبراهيم أنيس ـ موسيقى الشعر (م. س)، ص 126.

فَعِلَتُنْ)، وأحيانا يتجاوز حدود المسموح به، مثل ما يحدث في أضرب الأسطر (14 ـ 18 ـ 19 ـ 20 ـ 21) حيث تختزل (مستفعلن) إلى جزء صغير بعد حذف الوتد المجموع برمته منها. ومن هنا نستنتج أن الشاعر لا يُخضِع قوله للمقتضيات الصارمة التي تفرضها التفعيلة، وإنما نجده، على العكس من ذلك، يضمن للعبارة تساوقها في التركيب حتى وإن لم توافق المقتضى الوزني؛ لأن الوزن في قناعة أدونيس واحد من توابع القصيدة، وليس عنصرا مؤطرا للغة الشعرية.

هكذا يتيح الرجز الجديد للشاعر أن يتحرك بموضوعة الموت حركة حرة تجعله يلامس كل الأبعاد التي يرومها، فتتحول مفاهيم الموت إلى الآفاق المعنوية الإيجابية، خصوصا عندما يستند إلى أسطورة الفينيق، بالتسمية، وإلى رمزية المسيح، بالتضمين (وأمس مات واحد / مات على صليبه). فيتحد الرمزان الأسطوري والديني لتشع الحياة الخالدة من الموت احتراقا أو صلبا.

ولم يستغن الشاعر عن نظام التقفية، فقد استعمله بالشكل الذي يخدم البعد الصوتي، فجاءت القوافي متتابعة: (شبابنا / حياتنا ـ الدجى / تأججا ـ واللهب / كالتعب) ومركبة: (خطوره /..... / صليبه ـ فينيق /...../ الطريق). وقد أضفت القوافي على المقطع الشعري قيمة صوتية واضحة، تمثلت مرة في إتاحة وقفة لاستراحة الصوت المنشد، ومرة في إضفاء تلوينات صوتية على أواخر الأسطر الشعرية.

وقد تعززت عناصر الإيقاع الخارجي بمكونات الإيقاع الداخلي، وتمثلت في التكرار بكل أنواعه. فتكرار حرفي (السين ـ الصاد) في قوله:

ليس رياح وحدة
ولا صدى القبور في خطوره
وأمس مات واحد
مات على صليبه

أضفى على المجال الصوتي للجمل المنطوقة تماثلا متراوحا بين الخفض (السين) والتصعيد (الصاد)، فغدا الأمر شبيها بمؤالفة منسجمة بين النوتات الموسيقية المعزوفة عادة على سلم من السلالم الموسيقية؛ ذلك أن كل نوتة موسيقية من النوتات السبع المعروفة لها وضع مرقق ووضع آخر مفخم. وقد جاء التكرار في المقطع المستشهد به متآلفا بشكل تصاعدي:

(س ⟵ ص - س ⟵ ص)

وثمة تكرار صوتي آخر مس هذه المرة صوت (الجيم) في قوله:

خبا وعاد وهجه كان يرى بحيرة من كرز
حريقة من الضياء، موعدا
خبا وعاد وهجه
من الرماد والدجى
تأججا.

حيث تكرر الجيم خمس مرات وخلف ذلك انتشارا للصوت، الشيء الذي مكّن جهرية الجيم من تأكيد المعنى المرتبط بالكلمات المشتملة عليه.

وينص هذا المعنى على انبعاث الرمز الأسطوري من موته ـ رماده انبعاثا جديدا.

أما التكرار التركيبي فيتجسد في المقطع المدروس عبر مستويين، يتحقق المستوى الأول في تكرار كلمات تعتبر مفاتيح للدلالة المقصودة: (الموت ـ مات ـ خبا ـ وهج)، حيث يتأسس البعد الدلالي بين رصد حدث الموت في البداية، لينتقل بعد ذلك إلى وصف حدث الانبعاث المتوهج في النهاية.. ويتحقق المستوى الثاني في التكرار النحوي والأسلوبي على الشكل التالي:

1. **للموت، يا فينيق، في شبابنا**

   . للموت في حياتنا

2. **ليس رياح وحدة**

   . ولا صدى القبور في خطوره

3. **خبا وعاد وهجه / كان يرى بحيرة من كرز**

   . خبا وعاد وهجه / من الرماد والدجى

4. **يا حاضن الربيع واللهب**

   . يا طيري الوديع كالتعب

   . يا رائد الطريق

فعلاوة على المسحة الصوتية الجمالية التي يضفيها التكرار الجملي على المقطع، فإن الدلالة (دلالة الموت والانبعاث) تُشيد بناءها على منطق في التدرج الأسلوبي التالي:

1 ـ تقرير حقيقة الموت.

2 ـ نفي صفات شائعة عن الموت.

3 ـ تصوير حدث الموت والانبعاث.

4 ـ تمجيد الذات للطائر المنبعث.

وهكذا، نستشف أن التكرار الصوتي يمثل بعمق مكونا إيقاعيا يضطلع بدور تعزيز النظم وسد فجوات النثر الذي قد تتسبب فيها اللغة العادية، بالإضافة إلى إسهامه الفعال في توسيع أبعاد الدلالات وتخصيبها.

النموذج الثاني: الموت المنثور:

رقعة من تاريخ سري للموت

لم يعد الفضاء إلا رقعة تتبلل بالقتل

وينسلها اليأس خيطا خيطا

لم يعد الهواء إلا نبض قلب يتجه نحو الرماد

انكسر عليّ كضوء ينكسر

وبقيت كلماته تهذي وتطوف

وبقي هباؤه

يرسم انحناءة الشمس.

ـ "افتح قبرك في هباء كلماتك

واخلق لموتك جسدا".

سمع

آمن

ولم ير.[1]

1- أدونيس ـ مفرد بصيغة جمع ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الثاني (م. س)، ص 661.

ينتمي هذا النموذج إلى تجربة خاصة من كتابة الشعر عند أدونيس، فالمقطع مجتزأ من قصيدته الطويلة «مفرد بصيغة جمع»، وهي قصيدة تعتبر محاولة في كتابة السيرة الذاتية شعرا. ولذلك اختار أدونيس أن ينفتح فيها على أبنية جديدة وإيقاعات تجريبية لا تخضع لمنطق الوزن والقوافي؛ فهي كتابة تستوعب تشكيلات إيقاعية جديدة، تسمح للشاعر بأن يتحرك خلالها بحرية أوسع.. خصوصا أن الشاعر من المؤمنين بقابلية الإيقاع للتغير والتجدد، إذ يقول: "الإيقاع كالإنسان، يتجدد، وليس هناك أي مانع شعري أو تراثي من أن تنشأ أوزان وإيقاعات جديدة في شعرنا العربي."[1] وعلى هذا الأساس يتسع مفهوم الإيقاع لديه، لتصبح القصيدة كيانا شاملا حاضنا للإيقاع كعنصر جزئي ضمن العناصر الجزئية الأخرى كالمعجم والصور والتناص والرموز...

وبالنظر إلى نموذج أدونيس نرى أن الإيقاع فيه يبدأ بما هو بصري، أي بالشكل الطباعي وتوزع الأسطر فوق الصفحة الورقية. ومعلوم أن هذا الجانب أخذت الدراسات الشعرية الحديثة تنتبه إليه باهتمام. ذلك أن البياض لم يعد يُنظر إليه بالعين المحايدة، خصوصا وأنه يتخذ عدة أشكال داخل النص المنشور. فهو لا يتبع نمطا واحدا كالنمط الذي نصادفه عادة في القصائد العمودية. وهكذا نجد أن النموذج الشعري المومأ إليه يتشكل فوق الصفحة تشكلا مثيرا، فالبياض المحيط به من جهتي اليمين واليسار متفاوت، والأسطر الشعرية لا تتبع نسقا واحدا؛ فمنها ما يبدأ من النقطة العادية، ومنها ما يختار أن يبدأ من نصف الصفحة. ومعنى ذلك أن إنشاد المقطع ينبغي أن يعير كامل الاهتمام لهذه المسألة. فالبياض صمت، والسواد تلفظ ونطق،

1- أدونيس- مقدمة للشعر العربي (م. س)، ص 110.

وحقيقة الإيقاع تتأسس على لحظتين: النطق والصمت، أي الحركة والسكون. إن كثرة البياض الذي يكتنف الكتل الكلامية في هذا النموذج، يمكن تفسيره برغبة الشاعر في تقوية دلالات الموت التي يهجس بها المعنى المستفاد من الكلمات والجمل (تاريخ سري للموت - تتبلل بالقتل - الرماد - انكسر علي - افتح قبرك - اخلق لموتك جسدا)، فيكون البياض شبيها بالكفن.. "إن البياض لينسحب على كل الأشياء والموجودات، ليسمها بإيقاعه المرئي الدال. ودلالته عاجلة ومؤجلة. عاجلة: لأن الكفن يحاور الصفحة البيضاء ويغريها بالكفّ عن إنتاج السواد. ومؤجلة: لأن البياض يدعو الكلام الشعري إلى رقصة على إيقاع الصمت والموت."[1] وبمعاودة النظر إلى المقطع استنادا إلى تداخل السواد والبياض، نجد أن هيئة المقطع تبدو في الأسطر الأولى متسعة، ولكنها تضيق كلما اتجهنا إلى الأسفل. إنها لعبة البداية والنهاية، وبهذا تكون صورة المقطع المرئية أيقونة تشكيلية دالة على إيقاع الحياة والموت.

وإذا انتقلنا إلى مقاربة المستويات الإيقاعية الأخرى في النموذج، فيمكن القول بأنه على مستوى الوزن، وبالرغم من انتمائه إلى بنية قصيدة النثر، فإننا لا نعدم وجود أسطر شعرية موزونة على شكل من الأشكال الوزنية المعروفة. ويمكن إيعاز ذلك إلى أن وعي أدونيس بالشعر هو، قبل كل شيء، وعي بالإيقاع.. كما يقول هنري ميشونيك[2]، كما نضيف إلى ذلك تمرسه بنظم الشعر الموزون. ولذلك خانه النثر عندما قرر أن ينثر. وبتقطيع الأسطر

1- عبد السلام المساوي - البنيات الدالة في شعر أمل دنقل (م. س)، ص 42-43.

2- Henri MESCHONIC, Pour la poésie, op.Cit. P : 67.

- حيث يقول ميشونيك في هذا الصدد: «الوعي الشعري هو وعي بالإيقاع».

الشعرية نلاحظ حضور تفاعيل المتدارك والرجز والمتقارب فيها بتفاوت يجعلنا نتحفظ في إمكانية الحديث عن أوزان جديدة يروم الشاعر تأسيسها. إلا أن ورود هذه التفاعيل بهذه الدرجة قد قلل بقدر كبير من نثرية المقطع. وعموما فإن قصيدة النثر التي شاع استعمالها في تجارب بعض الشعراء المعاصرين ليست نثرا خالصا، فعادة ما تتلبس أجزاؤها بتفاعيل الأوزان المعروفة في الشعر العربي، علما بأن قصيدة النثر تلتمس إيقاعاتها في العناصر الصوتية المتعددة، تلك التي تسلك طريقها عبر التكرار في شتى تنوعاته... والتكرار الصوتي يمتاز عن تكرار الكميات الوزنية بكونه يخصب فعل الإنشاد بما يشبه التناغم الموسيقي، كما يتفاعل مع دلالات النص المُنشَد.

ففي نموذج أدونيس الذي نحن بصدد تحليله، يتجسد التكرار على أكثر من مستوى صوتي. فهناك تكرار الحروف (الفونيمات) من سطر لآخر، وتكرار الكلمات، وكذلك تكرار صيغ صرفية أو نحوية، إما بطريقة التماثل أو طريقة التوازي.

التكرار الفونيمي:

يمكن بسط تكرار مجموعة من الفونيمات على الشكل التالي:

السطر الشعري	الفونيمات	عدد المرات
1	ر - ت	3 - 4
2	ل - ت	4 - 7
3	ي - س	2 - 3
4	(د. ض) - هـ	2 - 3
5	ت	4
6	ك	3

ويعمل التكرار الفونيمي على إضفاء جو إيقاعي متآلف ومتناغم على المقطع الشعري، فـ «التاء»، مثلا، تتكرر على ثلاث مراحل:

السطر 1 ← 3 مرات.
السطر 2 ← 4 مرات.
السطر 6 ← 4 مرات.

ويمكن اعتبار هذا الصوت بمثابة لازمة، بينما نعتبر تكرار الأصوات الأخرى (ر، ل، ي، س، د، ك) تنويعات على هذه اللازمة، مما يمنح الفضاء الصوتي لمقطع أدونيس جرسا إيقاعيا متآلفا، هو أشبه ما يكون بعزف الآلات الموسيقية المتنوعة، ولكن بين الفينة والأخرى تعطي لإحدى الآلات منها فرصة العزف المنفرد. ولعل ورود كلمة (**الموت**) في عنوان المقطع - وهي كلمة منتهية بحرف التاء ومقترنة بسهم يتجه إلى الأمام - قد أعطى الضوء الأخضر لهذا الفونيم كي يهيمن على باقي الأصوات، ويكون بالنسبة إليها «المايسترو» الموجه.

وثمة ملاحظة أخرى نسجلها اعتمادا على الإحصاء الصوتي الوارد في الجدول أعلاه، وهي أن معظم الأصوات تتميز بصفة الجهر والشدة، الشيء الذي يجعلها تتخذ طابعا انفجاريا يساهم في بلورة الرؤية الشعرية للموت كحقيقة ساطعة تصيب الجسد فتفنيه، لكنه قد يعاود الانبعاث في هباء الأصوات والكلمات:

- «**افتح قبرك في هباء كلماتك**
واخلق لموتك جسدا".

التكرار التركيبي:

ويمكن التماسه في مقطع أدونيس على مستويين، تكرار زوجي لبعض الكلمات:

السطر 3 ← خيطا خيطا.

السطر 5 ← انكسر ينكسر.

وتكرار آخر يرد في شكل صيغ صرفية ونحوية، بالتماثل:

السطر 2 ← لم يعد الفضاء إلا رقعة تتبلل بالقتل.

السطر 4 ← لم يعد الهواء إلا نبض قلب يتجه نحو الرماد.

أو بالتــوازي:

السطر 6 ← وبقيت كلماته تهذي وتطوف.

السطر 7و8 ← وبقي هباؤه / يرسم انحناءة الشمس.

وهكذا نجد أن إيقاع التماثل يؤكد تجسد الموت وكثرته، بينما يعمل إيقاع التوازي على تأكيد وجود حقيقتين متوازيتين: خلود الكلمات الشعرية في مواجهة الموت المادي، وخلود الموت كهباء يواجه الوجود.

خاتمة

إن الشعر العربي المعاصر جاء انقلابا أساسيا في الكتابة والحياة، فانتقلت لغته من تسجيل الكائن وتوثيقه إلى طور إبداع الممكن وتأويله. ومن هنا، فإن التماس موضوعة الموت وأشكال حضورها فيه قد ألزمنا بضرورة أخذ التحولات اللغوية والفنية الطارئة بعين الاعتبار. ففضاء الموت في هذا الشعر فضاء ثلاثي الأبعاد؛ فمن ناحية وجدنا أن الوعي المؤلم بالموت قد مهد لابتكار كتابة تكون مضادة للموت المادي والمعنوي، أي أن الكتابة الشعرية الجديدة ـ بحد ذاتها ـ تشكل قوة مقصية لخطر الشعور بالفناء، ومن ناحية أخرى وجدنا أن هذه الكتابة منطوية في أبنيتها ومكوناتها على بذور تخصب الخلود وتنتصر له اعتمادا على رموز موروثة، وأخرى مصطنعة. وعموما فإن مفهوم الموت، في راهن الشعر العربي المعاصر، متعدد بتعدد الذات الكاتبة، لا مختزلا في الطرح الجماعي الذي ساد في المراحل السابقة. ثم إن اتساع المتخيل في التجربة قد أفسح للقارئ مكانا ليسهم بدوره في استكمال دلالات الموت على هدي مما وضعه الشاعر من مكونات نصية تنتهج التلميح بدل التصريح، وتتغيى الإيحاء والتحفيز على التأويل الذي هو سمة التلقي الجديد للنص الشعري.

وإذا كنا قد أشرنا إلى تأثير الشعر الغربي في الشعر العربي المعاصر، وخاصة مفهوم ت. س إليوت للموت، وما لقيه من ترحيب واستجابة من لدن الشاعر العربي، فإن ذلك التأثير لم يتجاوز حدود الفهم لإشكالية الموت الحضاري. بمعنى أن الشاعر العربي المعاصر استلهم النموذج الغربي منهجيا من أجل استشراف ولادة حضارية جديدة؛ وذلك من خلال اتجاهين: البحث عن الخلود الجماعي للأمة العربية وبعث حضارتها، والسعي إلى تحقيق الخلود الفردي للذات.

وعلى إيقاع هذه الأبعاد اتجهنا إلى دراسة تجليات الموت في التجربة الشعرية للشاعر علي أحمد سعيد أدونيس، الذي يعد شعره مدرسة قائمة الذات لها مناصروها ومريدوها، مثلما لها خصومها الأنداد.

ففي شعر علي أحمد سعيد (أدونيس) نجد الموت يأتي، في معظم الأحيان، متلبسا بالرموز الأسطورية، خصوصا في أبعادها الإنسانية العامة وليس في مادتها الحقيقية المحكية. فقد وجدناه معتدا بما تهبه للذات من حركية داخلية تجعل الإنسان قادرا على الانفتاح والخلق. الانفتاح الذي يجعل الذات منخرطة في هويتها الكونية، والخلق الذي يأتي نتيجة لذلك الانفتاح، فيسمح له بإعادة تحيين الأسطورة إبداعيا، وجعلها محركا مولدا للطاقة الدلالية التي تجعل الموت سموا بالحياة؛ وذلك عن طريق الذهاب باللغة الشعرية إلى أقصى حدود التجريد بهدف ضمان خلود محقق لهذه اللغة. وإذن فقد شكل هاجس الموت عند الشاعر ورغبته في الخلود وجهين لابتكار مفهوم جديد للشعر، والبحث في سياقه عن لغة تليق بماهيته.

هكذا أمدت أساطير الموت والخلود (الفينيق، أدونيس، أورفيوس...) تجربة الشاعر أدونيس بالدلالات العميقة، فوجهت معاني الموت في شعره

إلى حيث كان يريدها عميقة وطافحة بالرموز الخالدة. لقد تتبعنا كيف انتقى الشاعر من دفتر الأساطير رموزه، فجعلها معبرة عن الخلود ومؤكدة له. وهو خلود يقرنه الشاعر بفعل العملية الإبداعية كمفهوم ووسائط لغوية، حيث لا يكفي الإنسان أن يكون شاعرا لكي يكتب خلوده، ولكن عليه أن يؤجج شعريته بما يضمن لها الخلود الفني والجمالي والرؤيوي.

إن النتائج التي يمكن استخلاصها من دراسة الموت في شعر أدونيس، يمكن إبرازها على الشكل التالي:

اتساع موضوع الموت في شعره وشمولها؛ إذ تندر القصائد التي لم يضمنها معنى من معانيه.

إحكامه السيطرة على الرموز الأسطورية الحاملة لدلالات الموت، حيث يجعلها خاضعة للأبعاد الدلالية التي ينوي التعبير عنها، بمعنى أنه يعيد تشكيلها وفق منظوره الخاص.

تماهي لغته الشعرية الملتبسة بخطاب الموت مع اللغة الصوفية تماهيا يجعله يزكي شكل التصوف لا جوهره، أي أن الشاعر يأخذ من لغة التصوف منهجها في التعبير الجمالي لا مدلولاتها العقيدية.

اعتبار تجربة الموت جماليا اكتسابا للحياة معنى وشكلا؛ وهذا ما يجعل الموت لديه محبوبا ومرغوبا فيه، ويكشف عن قوة داخلية لديه شبيهة بالقوة الأورفية التي أسعفت عاشق "يوريديكي" - قبله - في بلوغ المهاوي العظمى للموت.

المصادر والمراجع

المصادر

1. القرآن الكريم.
2. أدونيس ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ المجلد الأول ـ دار العودة ـ بيروت1988.
3. ـ الكتاب: أمس المكان الآن (الجزء الأول) ـ دار الساقي، بيروت ـ لندن 1995.
4. ـ الثابت والمتحول ـ ج 3 ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الرابعة 1983.
5. ـ ها أنت أيها الوقت ـ سيرة شعرية ثقافية ـ دار الآداب، بيروت 1993.
6. ـ زمن الشعر – دار العودة – بيروت، ط 3 – 1983.
7. ـ مقدمة للشعر العربي ـ دار العودة ـ بيروت 1983 ـ ط 4.
8. ـ الصوفية والسريالية ـ دار الساقي، لندن 1992.
9. ـ صدمة الحداثة ـ دار العودة، بيروت 1983.
10. الأعلم الشنتمري ـ شعر زهير بن أبي سلمى ـ تحقيق: د. فخر الدين قباوة ـ دار القلم العربي بحلب 1973، ط 2.
11. ابن منظور ـ لسان العرب ـ دار صادر ـ بيروت (د.ت).
12. ابن خلدون ـ مقدمة كتاب العبر ـ بيروت 1967.
13. أمل دنقل ـ أوراق الغرفة 8 ـ الأعمال الشعرية الكاملة ـ دار العودة (بيروت) ومكتبة مدبولي (القاهرة) 1985، ط 2.
14. بدر شاكر السياب ـ المعبد الغريق ـ ديوان بدر شاكر السياب ـ المجلد الأول ـ دار العودة ـ بيروت 1989.

15. صلاح عبد الصبور - حياتي في الشعر - دار إقرأ - بيروت 1981.

16. - الناس في بلادي - ديوان صلاح عبد الصبور - المجلد الأول والثاني - دار العودة - بيروت 1988.

17. عبد القاهر الجرجاني - دلائل الإعجاز - تحقيق: محمد رشيد رضا - مكتبة، مطبعة محمد علي

18. محمود درويش وسميح القاسم - الرسائل - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1990.

19. - عابرون في كلام عابر - دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1991.

20. الزوزني - شرح المعلقات السبع - دار الجيل، بيروت 1972، ط 2.

المراجع العربية

21. إبراهيم أنيس - موسيقى الشعر - دار النشر غير مذكورة - القاهرة 1981، ط 4.

22. إحسان عباس - فن الشعر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان - الأردن 1992، الطبعة الخامسة.

23. أسيمة درويش - تحرير المعنى: دراسة نقدية في ديوان أدونيس (الكتاب) - دار الآداب - بيروت 1997.

24. بدر الدين أبو غازي - رواد الفن التشكيلي - سلسلة كتاب الهلال، مايو 1985.

25. جبرا إبراهيم جبرا - النار والجوهر - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1982.

26. حسن الغرفي - حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر - أفريقيا الشرق، الدار البيضاء - بيروت 2000.

27. خالدة سعيد - البحث عن الجذور - دار مجلة شعر - بيروت 1960.

28. صبحي الصالح - دراسات في فقه اللغة - دار القلم للملايين - بيروت 1960، ط 7.

29. صلاح فضل - أساليب الشعرية المعاصرة - دار الآداب 1995.

30. طاهر عبد مسلم - عبقرية الصورة والمكان - دار الشروق للنشر والتوزيع - عمان (الأردن) 2002.

31. عبد الله محمد الغذامي – المرأة واللغة – المركز الثقافي العربي – 1996.

32. عبد المعطي الشعراوي أساطير إغريقية (أساطير البشر) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة 1982.

33. عبد الفتاح كيليطو ـ العين والإبرة ـ ترجمة: مصطفى النحال، مراجعة: محمد برادة ـ نشر الفنك ـ الدار البيضاء 1996.

34. عز الدين إسماعيل ـ الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ـ دار العودة ـ بيروت 1981.

35. عبد الكريم حسن ـ الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت 1983.

36. عبد الكريم حسن ـ زهرة الكيمياء ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت 1992.

37. عبد المعطي الشعراوي ـ أساطير إغريقية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1978.

38. دمشق 1996، ط 2.

39. عبد السلام المساوي ـ البنيات الدالة في شعر أمل دنقل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1994.

40. كمال خير بك ـ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر ـ المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت 1982.

41. مجموعة من الأساتذة ـ دراسات في الشعرية: الشابي نموذجا ـ بيت الحكمة ـ قرطاج 1988.

42. محمد بنيس ـ الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها (الشعر المعاصر) ـ دار توبقال ـ الدار البيضاء 1990.

43. محمد لطفي اليوسفي ـ في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس 1985.

44. ناصر الدسوقي ـ الحياة بعد الموت ـ منشورات جرس بريس ـ طرابلس، لبنان 1993.

45. نازك الملائكة ـ قضايا الشعر المعاصر ـ دار العلم للملايين، بيروت 1983، ط 7.

المراجع المترجمة

46. إديث هاملتون ـ الميثولوجيا ـ ترجمة: حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1990.
47. مرسيا إلياد ـ مظاهر الأسطورة ـ ترجمة: نهاد خياطة ـ دار كنعان للدراسات والنشر، بيروت (د. ت).
48. كاستون باشلار ـ جدلية الزمن ـ ترجمة: خليل أحمد خليل ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت 1982.
49. فريدريك نيتشه ـ هكذا تكلم زاردشت ـ ترجمة: فليكس فارس ـ دار القلم، بيروت(د. ت).
50. جان كوهين ـ بنية اللغة الشعرية ـ ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ـ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1986.
51. الشاعر أوفيد ـ مسخ الكائنات (ميتامورفوزس) ـ ترجمة: د. ثروت عكاشة، راجعه على الأصل اللاتيني: د. مجدي وهبة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ القاهرة 1984.
52. جيمس ب. كارس ـ الموت والوجود ـ ترجمة: بدر الديب ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ القاهرة 1998.
53. رينيه ويليك، وأستون وارين ـ نظرية الأدب ـ ترجمة: محيي الدين صبحي ـ مراجعة: حسام الخطيب ـ المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت 1981.
54. جورج لايكوف ومارك جونسون ـ الاستعارات التي نحيى بها ـ ترجمة: عبد المجيد جحفة ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء 1996.
55. مارتن هيدغر ـ هيلدرلن وماهية الشعر ـ ترجمة: فؤاد كامل ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ القاهرة 1974.

المراجع الأجنبية

56. La Sainte Bible
57. Encyclopédie UNIVERSALIS، "Couleur".
58. Georges BATAILLE، L'Erotisme، éditions de Minuit، Paris 1957.
59. JANKELEVITCH، LA MORT، éditions Flammarion، Paris 1977.
60. Jean-Louis JOUBERT، La poésie، Edit Cérès، Tunis 1992.
61. Julia KRISTEVA، La révolution du langage poétique، éd. Du seuil
62. Henri MESCHONIC، Pour la poétique، n.r.f، Gallimard، Paris 1970.
63. Henri Morier – Dictionnaire de poétique et de rhétorique – Presses Universitaires du France. Paris 1981.
64. Louis Vincent Thomas، L'Anthropologie De La Mort، Ed. Payot 4ème édition، 1980..
65. Michel COLLOT، La poésie moderne et la structure d'horizon، Presses Universitaires de France، Paris 1989.
66. Michel GUIOMAR، Principes Esthétique de La Mort
67. Marcel PROUSTE، Le Temps Retrouvé، Gallimard، 1967.
68. Michel COLLOT، La poésie moderne et la structure de l'horizon، puf، presses universitaires، Paris 1989.

المجلات

69. مجلة إبداع- العدد 10 - أكتوبر 1998 - ص 85.

70. مجلة (عيون) فصلية ثقافية تصدر عن منشورات الجمل ـ ليون ـ ألمانيا ـ السنة الثالثة ـ عدد 6 ـ 1998.

71. مجلة فصول- المجلد 15 - العدد 3 - القاهرة، خريف 1996.

الفهرس

الفصل الثالث

صدر للمؤلف

1 ـ خطاب إلى قريتي (شعر)، مؤسسة بنشرة، الدار البيضاء 1986.

2 ـ البنيات الدالة في شعر أمل دنقل (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق 1994.

3 ـ سقوف المجاز (شعر)، دار النشر المغربية، الدار البيضاء 1999.

4 ـ عناكب من دم المكان (سرد)، دار ما بعد الحداثة (بدعم من وزارة الثقافة)، فاس 2001.

5 ـ عصافير الوشاية (شعر)، دار ما بعد الحداثة (بدعم من وزارة الثقافة)، فاس 2003.

6 ـ إيقاعات ملونة (قراءات في الشعر المغربي المعاصر)، دار ما بعد الحداثة (بدعم من وزارة الثقافة)، فاس 2006.

7 – هذا جناه الشعر علي (شعر)، مطبعة إنفوبرينت (بدعم من وزارة الثقافة) – فاس 2008.

8 ـ جماليات الموت في شعر محمود درويش (دراسة)، دار الساقي، بيروت 2009.

9 ـ لحن عسكري لأغنية عاطفية (شعر)، دار النهضة العربية، بيروت 2011.



د. عبد السلام المساوي

ما علاقة علي أحمد سعيد (أدونيس) بالأسطورة؟ هل ثمة موجهات خاصة دفعته إلى الركون إليها، أم أن الأمر لا يعدو أن يكون مجرد موجة عارمة انساق إليها الشاعر وسط زملائه الذين انجذبوا إلى هذا المعين الجديد بتأثير من ت. س. اليوت، وبدعم من ترجمة جبرا إبراهيم جبرا الشهيرة لجزء من كتاب جيمس فرايزر (الغصن الذهبي)؟ وهل هذا الانسياق تقليعة جاهزة في شعره وشعر زملائه، أم أنه محكوم بعوامل ذاتية وأخرى موضوعية كان لها دور حاسم في تمتين العلاقة وإمدادها بعناصر القوة والحياة، بحيث يغدو الجانب الأسطوري لحمة مندغمة في التجربة الشعرية الخاصة؟

أسئلة كثيرة يمكن استثارتها ونحن مقبلون على دراسة تجليات الفناء والبعث والتداخل الأسطوري في شعر أدونيس. إن أول شيء يلفتنا إلى هذه العلاقة، طبيعة اللقب الذي اختاره الشاعر ليطلقه عل
في بداية إقباله على نشر قصائده، أي لقب (أدونيس). وه
الخلود والتجدد في الحضارات اليونانية والشرقية القديم
البداية يحاول الشاعر أن ينفلت من زمنيـة اسمه الحقيق
المنـذورة للفناء، ويتعوذ بتميمة الاسم الأسطوري المرهون
والتجـدد.





سورية - دمشق - ص.ب: 2322 هاتف: 56399561 11 963+
فاكس: 56399560 11 963+ جوال: 944624693 963+

08 شارع محمد طويلب - سيدي امحمد - ولاية الجزائر
Tel: 0021321717302 /MOB : 00213553437195
FAX:0021321717536





